REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

29

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN PRAG

UND

DR. ALFRED WOLTMANN,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG.

II. Band.

STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1879.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Vorwort.

Die lange Pause, welche zwischen dem Erscheinen des ersten und des zweiten Heftes des nun abgeschlossenen zweiten Bandes verstrich, hat mehr als gebürlich die Geduld der Abonnenten herausgefordert. Die neue Redaction des Repertoriums, welche im Frühling dieses Jahres eintrat, bemühte sich, gleich von Anfang an zu zeigen, wie viel ihr daran liege, das erschütterte Vertrauen der Abonnenten und Fachgenossen wieder zu kräftigen und den Intentionen, welche das Repertorium in's Leben riefen, gerecht zu werden. So möge denn auch die Gunst der Fachgenossen einem Unternehmen treu bleiben, welches dazu bestimmt ist, der streng wissenschaftlichen Forschung auf allen Gebieten der kunstgeschichtlichen Disciplin als Organ zu dienen. Da das Repertorium künftighin als Vierteljahrsschrift mit strenger Einhaltung der Termine erscheinen wird, so werden von nun an auch die Berichte über Galerien, Museen etc. mit mehr System und Vollständigkeit gegeben werden können. Die Bibliographie für die Jahre 1877 und 1878, welche in die Zeit der Pause zwischen Heft 1 und 2 dieses Bandes fällt, werden wir in den nächsten Heften nachliefern.

Prag und Strassburg, im August 1879.

Hubert Janitschek.

Alfred Woltmann.

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen.

Litteraturberichte.

1878. Feb. 18

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

FRANZ SCHESTAG,
CUSTOS DER K. K. KUPFERSTICH-SAMMLUNG IN WIEN.

II. Band. 1. Heft.

STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1877.

Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei.

Aufdeckung von Fälschungen.

In der Bibliothek des Metropolitancapitels zu Prag befindet sich eine Handschrift aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, »Augustinus de civitate dei« (cod. membr. fol., h. 0,335, br. 0,255), welche eine der interessantesten nachweisbaren Darstellungen eines Schreibers und eines Illuminators enthält. Am Schlusse des Buches steht unterhalb des Textes eine Federzeichnung in schwarz und roth. Ein Mönch, *Hildebertus* nach der Ueberschrift, sitzt am Schreibpult, dessen Fussgestell ein aufgerichteter Löwe bildet, er wendet sich, in der Linken das Messer, hinter dem Ohr die Feder, um und wirft nach einer Maus, die auf einem Speisetische, *mensa Hildeberti*, nascht. Auf dem offenen Buche, das vor ihm liegt, stehen die Worte: *Pessime mus sepius me provocas ad iram ut te deus perdat.* Tiefer als er sitzt ein junger Mensch, *Everwinus,* der auf eine Tafel oder ein Blatt auf seinen Knieen ein Ornament zeichnet. Den Nachrichten über Namen und Abbildungen von Schreibern und Illuminatoren, sowie über Unterschriften von Schreibern, wie sie Wattenbach an verschiedenen Stellen seines ausgezeichneten Werkes »das Schriftwesen im Mittelalter« zusammengestellt, reiht diese Darstellung sich glücklich an. Schreiber und Maler gehören einem deutschen Kloster an, sie erscheinen mit ihren Namen und zugleich im Bilde, der Illuminator, wie billig, in sichtlicher Unterordnung. Wie in den launigen Versen, in denen die Schreiber gern von sich selbst und von ihrer Arbeit reden, waltet auch hier die humoristische Auffassung vor.

Ein so hübsches Beispiel von Darstellungen dieser Gattung ist gerade in Prag willkommen, wo sich, wie wir leider nachweisen müssen, viele Beispiele von Fälschungen befinden, durch welche Schreiber und Maler, die nie existirt haben, in die Geschichte eingeschleppt worden sind. Diese Fälschungen, welche unter sich zusammenhängen und die Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei verwirrt haben, befinden

sich fast sämmtlich in berühmten Bilderhandschriften des Böhmischen Museums; bei dem Studium derselben kam ich zu meiner grössten Ueberraschung dem Sachverhalt auf die Spur. Ehe ich den Nachweis der Fälschung führe, will ich vor Allem hervorheben, dass ich bei meinen Arbeiten von dem Herrn Bibliothekar und den Beamten des Böhmischen Museums zuvorkommende Förderung gefunden habe. Die Epoche, in der hier solcher Unfug stattfinden konnte, ist eine weit frühere.



Diejenige Handschrift, bei welcher ich mich zuerst von der Fälschung überzeugte, ist die sogenannte *Jaromirscher Bibel* (Cod. membr. fol. h. 0,45, br. 0,25), von Waagen [1]) und Schnaase [2]) unter dem Namen »Brzeznitzer Bibel« erwähnt. *Iste liber est monasterii in Jerimir* (Jaromirsch) lautet eine wohl noch dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörende Notiz auf der Rückseite des ersten leeren Blattes, die auf dem zweiten Textblatte wiederholt ist. Später befand sich der Codex in dem Schlosse Brzeznitz, und er bildet einen Bestandtheil jener Schenkung von 500 Handschriften, welche Graf Joseph Kolowrat im Jahre 1819 dem Museum gemacht hat.

Das Buch ist in ausgebildeter gothischer Fracturschrift geschrieben, die Illustration, soweit sie zu dem Inhalt des Manuscripts in Beziehung steht, ist die typische, während des Mittelalters bei Bibeln gewöhnliche, sie beschränkt sich auf figürliche Darstellungen in den Initialen der einzelnen Bücher. Das grosse J beim Anfang der Genesis hat die Länge der ganzen Columne und enthält, nach feststehendem Brauch, die Darstellung der einzelnen Momente der Schöpfung, den Sündenfall und den Hinweis auf die Erlösung. Die übrigen kleineren Initialen geben zum Theil Scenen, die in dem Text des Buches vorkommen, zum Theil, wie bei den Schriften der Propheten, den meisten Evangelien, den Apostelbriefen, der Apokalypse, den Verfasser des betreffenden Buches.

Nach der bisherigen Annahme befände sich nun aber auf Blatt 278ᵃ, in der Initiale E, die Abbildung des Schreibers, auf Blatt 340ᵃ,

[1]) Deutsches Kunstblatt 1850, S. 149.

[2]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, V. 2. Aufl. S. 499. — Vgl. auch Passavant bei Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, I. S. 195.

im J, die Abbildung des Malers. In Wahrheit finden wir auf Blatt 278ª, zum Beginn des Buches Baruch, wie gewöhnlich den Autor, Baruch, dargestellt, der schreibend an seinem Pulte sitzt. Auf den weissen Blättern des vor ihm aufgeschlagenen Buches ist aber in sehr kleiner, schwarzer Schrift zu lesen: *Sbignes de ratibor hoc scripsi.* Der angebliche Schreiber aus Ratibor redet von sich in der ersten Person. Durch die Inschrift wird ein Mann, der ebenso aussieht und ebenso costümirt ist wie die übrigen Propheten in dem Buche, für das Bildniss des Schreibers ausgegeben, das jedenfalls nicht als Hauptfigur in eine Initiale des Textes gehörte, vielmehr nur in Randverzierungen oder auf einem Dedicationsblatte, ferner am Schlusse des Ganzen, endlich allenfalls in anbetender Stellung vor einer heiligen Figur in der Initiale vorkommen könnte [3]). Etwas Entsprechendes ist auf Blatt 340ª geschehen. Jemand, der nicht gewusst hat, dass die Gestalt mit dem Schriftbande in der Initiale der Prophet Aggäus ist, lässt ihn durch eine Bezeichnung auf besagter Schriftrolle sich als Illuminator einführen. Er sagt wieder in der ersten Person: *Bohussus Lutomericensis pinxi.* In dem violettlichen Grunde zu den Füssen des Propheten steht ausserdem die Jahrzahl *Año mcclviiij.*

Die Schrift ist jedesmal ein Gekritzel, bei genauerem Zusehen, namentlich wenn man die Blätter gegen das Licht hält, merkt man, dass der Grund nicht intact ist. Es treten Buchstabenformen auf, die nicht im Charakter der Handschrift und ihrer Epoche, sondern erheblich moderner sind. Da der Codex zahlreiche, nicht viel spätere Randnotizen in Cursivschrift enthält, ist eine Vergleichung leicht möglich. Modern erscheint zunächst das A vor der Jahrzahl (nicht wie in dem Holzschnitt Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 1872, sondern spitz zulaufend, mit Querstrich), ferner das B und das L. In keinem der zahlreichen Fälle, in denen sonst in dieser Handschrift Bücher und Schriftbänder vorkommen, enthalten dieselben Worte, vielmehr stets blos kleine Verticalstriche, die von weitem den Eindruck einer Schrift machen sollen. Befände sich aber wirklich eine Schrift an solcher Stelle, so hätte sie den Anfang des biblischen Textes zu enthalten, wie aus den zahllosen Beispielen, die sonst die Miniaturmalerei des Mittelalters bietet, hervorgeht. Diese kannte der Fälscher zu wenig, von der eigentlichen Bedeutung der beiden Figuren hatte er

[3]) Eine Ausnahme bildet das Legendarium aus Kloster Weissenau in der Hofbibliothek zu Sigmaringen, welches in der Initiale R den Illuminator frater Rufillus bei seiner Arbeit zeigt. Vgl. A. Lehner, Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen. Verzeichniss der Handschriften, Nr. 9. Wattenbach, Schriftwesen, S. 311.

sich keine Rechenschaft gegeben, und so brachte er beide Bezeichnungen an ganz unpassenden Stellen an.

Aber noch mehr: die Schreiber- und Malernamen von tschechischem Klang hat er in eine Handschrift gesetzt, die nicht in Böhmen entstanden, sondern französischen Ursprungs ist. Kein Maler aus Leitmeritz hat diesen Codex mit Bildern geziert, sondern ein auf der Höhe seiner Zeit stehender Vertreter »di quell'arte ch'alluminar è chiamata in Parisi« (um an Dante's bekannte Stelle zu erinnern), ein Meister in Frankreich, wo die Miniaturmalerei zur Zeit der höchsten Blüte des französischen (vulgo gothischen) Stils, unter dem Einfluss der zu Paris, dem Centrum gelehrter Studien, gesteigerten Bücherliebhaberei, sich zu einem selbständigen Gewerbe entwickelt hatte. Die Jaromirscher Bibel zeigt den Charakter der französischen Schule in jedem Zuge, in der Technik, dem Farbenauftrag, der Vortragsweise, in der Zeichnung und Formauffassung der Figuren, in den angewendeten Architekturformen und in allem Ornamentalen.

Wie im Psalter des heiligen Ludwig in der Nationalbibliothek zu Paris (Lat. 10525) finden wir auch in unserm Codex eine edle, vollständig entwickelte, bereits dem Eleganten zustrebende Gothik. Das Figürliche in den Initialen ist umrahmt von Baldachinen mit spitzen Kleeblattbögen, die von Spitzbögen umschlossen werden, und die auf schlanken Säulchen mit Basis und Capitell ruhen. Die farbigen Hintergründe, bald blau, bald roth, sind teppichartig gemustert, in Rauten- oder Schachbrettform. Die Randverzierungen werden durch das damals in Frankreich aufgekommene Dornblatt-Muster gebildet, jene kleinen, goldnen, realistisch gezeichneten Blätter, welche sich an den Rändern entlang ranken, die Flächen in graziösem Schwunge füllen und mit kleinen scherzhaften Figürchen und Einfällen, den sogenannten »drôleries« belebt sind. Alles Figürliche ist in einem kleinen Massstabe gehalten, die Proportionen sind schlank bis zum Uebertriebenen, die Bewegungen weich und zierlich, die Formenkenntniss ist noch dürftig und das Nackte schwach, aber die Eleganz der Vortragsweise hilft über diese Mängel hinweg. Den Figuren in den Initialen sind die im Massstabe noch kleineren drôleries meist überlegen. Die Motive, welche wir hier finden, sind die immer wiederkehrenden: phantastische Halbmenschen, Momente aus Thierfabel und Thiersage, schalkhafte Scenen aus dem wirklichen Leben, aber vorgetragen mit seltener Anmuth und Frische der Erfindung. Vögel wiegen sich auf den Ranken, Larven gucken aus Ornamenten hervor; da tritt ein Hirt, ein Bogenschütz, dort ein Mönch auf, da kniet ein Schreiber mit seinem Buche, Geigenspieler, Gaukler, ein Mann, der sich von hinten mit dem Schwert

durchbohrt, eine Frau im Bette, ein Prediger auf der Kanzel, der Hund, der den Hasen jagt, Löwen, Wildschweine, allerlei Unthiere, turnierende Affen, eine Spinnerin, kegelspielende Kinder, Affen im Priesterornat, Ringer, ein Narr, der ein Kind in der Kapuze hat, kommen vor.

Die Technik ist die ausgebildete Guaschmalerei bei magerer und spitzer Vorzeichnung mit der Feder, ganz wie im Psalter Ludwig's IX. Die Fleischpartien, namentlich die Gesichter, sind auf dem Pergament ausgespart, nur mit leichter Angabe der Farben in Haar und Augen, an Wangen und Mund, wie das in der damaligen französischen Schule gewöhnlich ist. Von der Technik im Psalter Ludwig's IX. unterscheidet der Vortrag der Jaromirscher Bibel sich dadurch, dass schon nicht mehr die ganz reinen, etwas schreienden Localfarben, Blau und Zinnober, dominiren, sondern dass häufiger gebrochene Farben, bräunlich, röthlich, bläulich, auftreten, was dann eine feinere Farbenharmonie möglich macht. Diese Wandlung vollzog sich in der französischen Schule etwa um 1300, wie das Waagen in jener Skizze zu einer Geschichte der Miniaturmalerei ausführt, die sein Buch »Künstler und Kunstwerke in Paris« enthält [4]). So hat sich der Fälscher auch in der Jahrzahl 1259 geirrt, er hat die Handschrift mindestens um ein halbes Jahrhundert zu früh angesetzt. Sie steht ihrem Charakter nach zwischen dem Psalter des heiligen Ludwig und dem dreibändigen Leben des heiligen Dionysius in der Nationalbibliothek zu Paris (Français 2090 bis 2092), das Philipp V. (1316—1322) gewidmet ist, und gehört bereits dem Anfang des 14. Jahrhunderts an.

Auch in Prag selbst sind Handschriften der französischen Schule aus dieser Zeit vorhanden, deren Ursprung nachweisbar ist, und mit denen man die Jaromirscher Bibel vergleichen kann. Die eine ist das „*Scriptum super apocalypsim*“ in der Bibliothek des Metropolitancapitels (cod. cart. fol. h. 0,30, br. 0,22). In der Einleitung zu der photolithographischen Publication des Buches hat Herr Canonicus A. Frind bewiesen, dass die Handschrift aus Avignon kommt, wo der Cardinal Luca Fieschi († 1336) ihr erster Eigenthümer gewesen war. Ihre Illustrationen bestehen nur in Zeichnungen mit der Feder, aber selbst ein mässig geübtes Auge wird die Uebereinstimmung mit der Jaromirscher Bibel nach Zeit und Schule wahrnehmen können. Auch hier jene Vorliebe für architektonische Umrahmungen in eleganter Gothik, auch hier das überwiegend kleine Verhältniss der Figuren bei scharfer, spitzer Vortragsweise in den Umrissen, die sehr schlanken Verhältnisse, der weiche Fluss der Gewänder, die Gefälligkeit der Bewegungen, die

---

[4]) S. 297.

zarte Neigung der Köpfchen, nur dass die Formen, namentlich das Nackte, in dem »Scriptum super apocalypsim« doch etwas geschickter aufgefasst sind. Das zweite Manuscript zeigt dieselbe Uebereinstimmung in allen jenen Beziehungen, zugleich aber auch die nämliche Behandlung in der mit äusserster Zartheit und Vollendung vorgetragenen Farbe, in den Teppichmustern der Hintergründe, in den Dornblatt-Verzierungen am Rande, sowie in den reizenden, geistreich erfundenen drôleries. Es ist ein Pontificale in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz (Nro. 235, Cod. membr. fol., h. 0,34, br. 0,24, 137 Bl.), und sein Ursprung ist nachgewiesen durch die in den Initialen und an anderen Stellen wiederholt gemalten Wappen des Hugues de Bar, 1352—1361 Bischofs von Verdun, und seiner Grossmutter Jeanne de Cocy [5]. Als »ein Denkmal ersten Ranges« wird es in handschriftlichen Notizen von Waagen bezeichnet, die mich auf dies wenig gekannte Prachtwerk aufmerksam machten.

Ebenso reicht die Vergleichung der Jaromirscher Bibel mit den wirklich in Böhmen entstandenen Bilderhandschriften vom 11. Jahrhundert bis zum Beginn der Luxemburgischen Periode hin, um zu beweisen, dass sie in diese Entwicklungsreihe nicht gehört. Ja man kann sich hiervon fast schon überzeugen, wenn man auf die wenigen Holzschnittproben einen Blick wirft, welche B. Grueber's Werk »die Kunst des Mittelalters in Böhmen« enthält. Die böhmischen Bilderhandschriften zeigen von den ältesten Denkmälern an durchaus den Charakter der deutschen Schule; dieser tritt uns in den Werken des *XI.* und *XII.* Jahrhunderts entgegen, dem berühmten Wyschehrader Evangelistarium in der Universitätsbibliothek zu Prag, der Wenzelslegende in der Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wir kennen keine Ausnahmen von diesem Stil. Während in angrenzenden deutschen Gegenden in diesem Zeitraume nicht selten eine byzantinisirende Schule auftritt, die Miniaturmalerei hier zeitweise von griechisch geschulten Mönchen im Dienste deutscher Fürsten, Kirchen und Klöster ausgeübt wird, finden wir in Böhmen kein Beispiel dieser fremden Richtung, welche die von König Heinrich II. nach Bamberg gestifteten Codices, sowie das Evangeliarium aus Niedermünster zu Regensburg, in der Münchener Bibliothek, zeigen. Der deutsch-romanische Stil erhält sich in Böhmen bis in das dreizehnte Jahrhundert, und hiefür bildet der berühmte Codex »Mater Verborum« in dem böhmischen Nationalmuseum, auf den wir in der Folge zurückkommen, den Hauptbeleg. Byzantinische Einflüsse, die bisher gänzlich fehlten,

[5]) Nachweis, den wir der Güte des Herrn Ulysse Robert an der Nationalbibliothek zu Paris danken.

sind in diesem allerdings vorhanden, aber nur gelegentlich. Sie durchdringen nicht den Stil des Werkes, sondern sie beschränken sich auf Reminiscenzen einzelner byzantinischer Vorbilder, wie das auch sonst in der deutsch-romanischen Kunst vorzukommen pflegt. Der ausschliesslich deutsche Charakter tritt in den Werken, die der Zeit nach folgen, noch entschiedener hervor, wie in der Bilderbibel nebst Wenzelslegende der Lobkowitz-Bibliothek aus dem Ende des 13. Jahrhunderts und in dem Passionale der Aebtissin Kunigunde, 1312 bis 1314, in der Universitätsbibliothek zu Prag. Ein neuer Aufschwung der Zeit macht sich geltend, eine lebensvolle, freiere Auffassung aus eigener Erfindung heraus durchbricht das Typische, die Figuren sind frisch bewegt, in den Motiven offenbart sich die eigene Empfindung und Inspiration des Künstlers, in dem Passionale sogar oft zu einer ergreifenden Wärme des Gefühls, zum Ausdruck des Leidenschaftlichen gesteigert. Aber eine vollständige Wandlung der Vortragsweise und des Geschmacks, wie sie sich in Frankreich durch das Auftreten eines neuen architektonischen Stils und das Uebergehen dieses Kunstzweiges aus dem klösterlichen Betrieb in vorwiegend weltliche Hände vollzieht, ist hier nicht wahrzunehmen. Die Figuren sind, wie früher, möglichst gross gehalten, breit und flüchtig hingesetzt. Der Uebergang zu schlankeren Proportionen hat sich in dem Passionale vollzogen. Dennoch hat Schnaase [6]) treffend hervorgehoben, dass die Gestalten in der Eleganz weicher, gefälliger Haltung sich mit den französischen Arbeiten nicht messen können. »Die Details der Gewandung und selbst der Gesichter sind mehr gehäuft, die Bewegungen härter, die Züge durch den übertriebenen Ausdruck fast verzerrt«. Die saubere und feine Ausführung in Deckfarben ist in dieser Schule unbekannt. Die Federzeichnungen der Bilderbibel sind nur ganz dünn, mit schwacher Andeutung der Farben in Aquarell angetuscht. Auch im Passionale finden wir eine breite, durchsichtige Malerei in Wasserfarben, eine leichte Angabe der Schatten mit dem Pinsel, nicht durch Hineinzeichnen mit der Feder. Die Architekturformen des Passionale sind ausgesprochen gothisch, aber unkräftiger als in der Jaromirscher Bibel und nicht so gewählt; die der Bilderbibel und Wenzelslegende dagegen gehören fast ausschliesslich noch dem romanischen Stil an. Nur in wenigen Fällen treten hier, namentlich in der Decoration von Giebeln, einzelne gothische Motive inmitten der romanischen ebenso unvermittelt auf, wie in der Baukunst Böhmens vereinzelte Werke früher Gothik, etwa das Agneskloster in Prag, inmitten der sonst noch fortlebenden Architektur romanischen Gepräges.

---

[6]) VI., 2. Aufl. S. 437.

Diese Wahrnehmungen bekräftigen unsere früher dargelegten Ergebnisse, dass die Namen von Schreiber und Illuminator, sowie die Jahrzahl in der Jaromirscher Bibel eine moderne Fälschung sind, dass diese Handschrift nicht böhmisch, sondern französisch ist, und zwar nicht aus der Mitte des 13., sondern aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts.

Eine zweite Handschrift des böhmischen Museums, die gleichfalls aus der Zahl der in Böhmen entstandenen Manuscripte gestrichen werden muss, unter welche sie nur in Folge einer Fälschung gerechnet werden konnte, ist das Rechtsbuch *Concordantia discordantium canonum* (Cod. membr. fol. h. 0,465, br. 0,300). Die gothische Schrift dieses Buches ist sichtlich italienischen Ursprungs, wie die Abrundung der Fracturbuchstaben, die Abschleifung ihrer spitzen Ecken beweist, und zwar aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Ebenso deutlich ist der italienische Ursprung in den Bildern. Sie zeigen jenen Zusammenhang mit dem byzantinischen Stil, welcher in Italien etwa bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts vorhält. Die Köpfe sind typisch, die Gestalten sind lang und einförmig bewegt, der Faltenwurf ist antikisirend, oft wulstig, die Guaschfarben sind grossentheils in breiten, deckenden Massen hingesetzt, und es überwiegen die ungebrochenen, unvermittelten Töne, z. B. ein lebhaftes Mennigroth und ein schweres Blau. Von gothischen Formen findet sich keine Spur vor. Die einzelnen Scenen spielen unter romanischen Rundbogenhallen von zwei oder drei Arcaden, welche zugleich die figurenreichen, aber ziemlich monotonen Compositionen passend gliedern. Ueber den Arcaden kommen Gebäude zum Vorschein, die Hintergründe sind blau.

Die Gegenstände sind auch in diesem Falle ganz feststehende, typische, sie kehren in Bilderhandschriften desselben Inhalts ungefähr ebenso wieder, so in den »Concordantiae Canonicae« der Bibliothek des Museo Nazionale zu Neapel (XII. A. 1. Cod. membr. fol.), einem Codex von italienischer Arbeit aus dem 14. Jahrhundert. Die Zahl der Bilder beträgt, wie in dieser so auch in der Prager Handschrift, 38, sie erläutern die einzelnen Rechtsfälle, jedesmal sitzt in dem hiesigen Codex der Richter, in blauer Tunica, hochrothem Mantel und rother Mitra, mit übergeschlagenen Beinen auf dem Stuhl, vor ihm erscheinen die Parteien und die Zeugen, andere Figuren erläutern den Fall, stellen die vorhergehenden Handlungen dar.

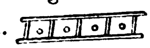
Dieses Buch erwähnt nun Passavant (a. a. O. S. 199) aus folgendem Grunde als böhmische Arbeit. »Vor dem Richter stehen die Ankläger, dabei immer nach altböhmischem Gebrauch die Ansprache: ich bitte um Recht (prosu prava)«. In der That befindet sich in allen

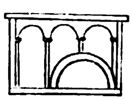


MARIALE DES ARNESTUS.

Verlag von W. Spemann.

Fällen, in denen ein Schriftband vorkommt, auf demselben diese Inschrift, mit der üblichen Abbreviatur von pro in prosu, oder auch blos *praua,* sie ist aber jedesmal gefälscht.

Die Schrift füllt den Raum des Schriftbandes höchst ungenügend, sie ist in unsichern Zügen hingesetzt, die Abbreviatur für pro, nach dem Muster der lateinischen Schrift, ist bei böhmischer Schrift auffallend, der weisse Grund ist unrein, sichtlich erneuert, man sieht in vielen Fällen, dass sich etwas Anderes darunter befand, und an einigen Stellen ist das ursprüngliche Aussehen des Schriftbandes kenntlich. Es enthielt keine Inschrift, sondern eine Musterung, welche die Schrift vertrat, bestehend aus verticalen Doppelstrichen in regelmässigen Abständen, zwischen ihnen stets ein Kügelchen oder Nägelchen.  Aehnlich sind auch die Schriftbänder in dem Codex zu Neapel gemustert. An Einer Stelle hat sich ausserdem der Fälscher verrathen; bei dem 18. Bilde hat er nämlich die Inschrift an eine Stelle gesetzt, an welche sie nicht gehört. Der Rechtsfall, von welchem der Text handelt, ist folgender: Ein kranker Bischof gelobt Mönch zu werden und entsagt seiner Pfründe; wieder genesen aber verweigert er die Erfüllung seines Gelübdes und fordert Kirche und Pfründe zurück. Hier hat der Kläger vor dem Richter kein Schriftband, wohl aber der Bischof auf seinem



Krankenbett, der in einer besonderen, unteren, von einem Halbkreisbogen umschlossenen Abtheilung dargestellt ist wie er sein Gelübde thut, und auf seinem Schriftbande steht nun das Wort *praua.*

In diesem Falle hat sich nun der Fälscher damit begnügt, durch die Inschriften, dreiundzwanzig Fälschungen in Einem Buche, den böhmischen Ursprung der Handschrift beweisen zu wollen; den Luxus eines Malernamens hat er sich nicht vergönnt.

Einen solchen findet man dagegen wieder in einem kostbaren Manuscript des Museums, das offenbar wirklich in Böhmen entstanden ist, dem *Mariale des Arnestus* (Cod. membr. 4°. h. 0,295, br. 0,210). Das Buch, mit seinem eigentlichen Titel *Psalterium de Laudibus Beatissimae Virginis sive Expositio nominum eius*, gilt als von dem ersten Prager Erzbischof *Ernst von Pardubitz* verfasst, freilich nicht unangefochten. Balbin, der die vorgebrachten Einwendungen gewissenhaft zusammengestellt hat, suchte sie zu widerlegen, die neuere Forschung ist aber auf diese Zweifel zurückgekommen [7]). Dass die im Museum befindliche Handschrift in Böhmen entstanden ist, möchten wir dagegen

[7]) Balbin, Vita Arnesti, S. 401—412. Friedjung, Kaiser Karl IV. und sein Antheil am geistigen Leben seiner Zeit. Wien 1876, S. 99 f.

nicht bezweifeln. Sie enthält zierliche Initialen, von denen namentlich die erste, A, nur aus Blattgewinden bestehend, fein und geschmackvoll ist, und dann zwei grössere Bilder, welche eine ganze Seite einnehmen, ungefähr 18:13 Ctm. gross: die Heimsuchung und die Verkündigung der Maria, und auf letzterer zeigt das Spruchband des Engels die Bezeichnung: **hoc Sbisco . de trotina p.**

Der Malername steht hier wieder an einer Stelle, an welcher er nicht vorkommen kann. Schriftbänder dieser Art können, wie wir schon oben betonten, kaum etwas Anderes enthalten, als die Worte, welche die dargestellten Persönlichkeiten in der betreffenden Situation zu sagen haben, oder allenfalls ihren Namen. Häufig sind sie leer, denn die Worte, die hier zu stehen hätten, verstehen sich eigentlich von selbst oder ergeben sich aus dem Text. Mitunter gab man sich aber auch die Mühe, sie zierlich und correct mit der Feder herzusetzen. Das ist beispielsweise in besonders sauberer Ausführung bei dem oben erwähnten Pontificale französischen Ursprungs in der Lobkowitz-Bibliothek der Fall. Auf dem ersten Bilde, dem Beschuhen des Bischofs, steht in dem Buche, das ein Priester ihm vorhält, der Anfang seines Gebets genau wie es unmittelbar im Text folgt: *calcia domine pedes meos in preparacionem euangelii pacis.* Und so jedesmal. Ebenso hätte im Mariale des Arnestus bei der Verkündigung auf dem Schriftbande nichts Anderes stehen können als »*Ave Maria gratia plena.*« Zu dem unpassenden Benehmen, der heiligen Jungfrau bei dieser Gelegenheit den Namen des Malers mitzutheilen, konnte der Engel nur durch einen modernen Fälscher veranlasst werden, durch denselben, der in der Jaromirscher Bibel dem Propheten Aggäus die Behauptung in den Mund legte, dass er der Maler Bohusch von Leitmeritz sei. Mir ist auch kein anderes Beispiel von einem derartigen Anbringen des Schreiber- oder Illuminatornamens bekannt, weder aus der Literatur, noch aus der eignen, ziemlich umfassenden Autopsie von Bilderhandschriften des Mittelalters. Als ein scheinbares Beispiel könnte man das zweibändige Graduale des Ladislaus von Sternberg in der Ambraser Sammlung anführen (Nr. 5, 6, Sacken II. S. 199, Nr. 2, Cod. membr., Fol., h. 0,66, br. 0,44), wäre es nicht von viel zu spätem Ursprung. Hier hat der Illuminator seine Bezeichnung: *Jacobus. de. olomuncz. me. fecit. in Bechinia* (oder ähnlich) öfter — wie Passavant sagt, »freventlich« — mit mattem Golde in dem polirten Goldgrund der Nimben an den Häuptern Gott Vaters, Christi, der Heiligen angebracht, und durch eine ähnliche Inschrift im Heiligenschein hat der Maler sogar die heilige Katharina zu dem Ausspruch veranlasst: *dilectus. Jacobus. meus. me. fecit.* Aber dieser Codex rührt, laut Inschrift, aus dem Jahre 1500 her, und da-

mals, unter dem Einfluss des modernen Geistes, konnte geschehen, was im Mittelalter nicht denkbar wäre.

Die Schrift auf dem erwähnten Bilde des Mariale Arnesti verräth ihre Unechtheit nicht so schlagend auf den ersten Blick, wie diejenige in der Jaromirscher Bibel. Sie ist in Mennigroth hergesetzt, in ziemlich grossen Buchstaben, die leichter nachzumachen waren, das S einen halben Centimeter hoch. Aber man erkennt bei genauerer Prüfung, dass der weisse Grund unrein, das Roth etwas ausgeflossen ist, und dass der Zug der Schrift nicht gleichmässig genug dem Zuge des Schriftbandes folgt.

Von der Erfindung dieses Sbisco von Trotina hat man dann noch ein zweites Mal Gebrauch gemacht. Passavant (S. 197) sagt bei der Beschreibung des »*Liber viaticus*« des Kanzlers *Johann von Neumarkt,* Bischofs von Leitomischl: »Neben dem H mit dem Tod der Maria hält die halbe Figur eines bärtigen Mannes eine Schriftrolle, auf welcher der Name des Malers Sbisco de Trotina zu lesen ist.« Ich hatte dieses schöne Manuscript bereits mehrmals genau durchgenommen, ohne dies gemerkt zu haben. Nach Passavant's Wink liess sich dann allerdings der Sachverhalt constatiren.

Das Buch ist ein Codex von äusserster Pracht, in altem Bande von rother Seide mit Metallbeschlägen (Cod. membr. fol. br. 0,311, h. 0,437). Auf je zwei gegenüberstehenden Seiten ist stets in gleichzeitiger Schrift zu lesen; *liber viaticus Domini Johannis Luthomûslenfis Episcopi Imperialis Cancellarii.* Von 1353 bis 1364 war Johann von Neumarkt, der Kanzler, Bischof von Leitomischl, so dass innerhalb dieser Jahre das Buch vollendet sein müsste; 1364 wurde er Bischof von Olmütz. Aber die Abfassung fällt schon etwas früher. Im Kalendarium fällt die resurrectio domini nostri Jesu Christi auf den 27. März, das war 1345 der Fall, dann während des ganzen Jahrhunderts nicht wieder. Die reicher ornamentirten, mit figürlichen Darstellungen geschmückten Seiten sind nicht zahlreich, aber von höchster Vollendung. Eine grössere Initiale enthält jedesmal eine biblische Darstellung repräsentirenden oder erzählenden Charakters. Auf dem ersten Blatte dieser Art (Fol. 9^b) ist beispielsweise in einem B der thronende Christus, von Engeln umgeben, dargestellt, ihm zu Füssen, kleiner, der harfespielende König David. Blumenstengel bilden jedesmal ein Rahmenwerk um die beiden Textcolumnen, gelegentlich verflechten sie sich, Blätter sprossen aus ihnen hervor, phantastische Thiere sind an ihnen angebracht, Engel gleiten an ihnen wie gewandte Turner auf und nieder. Kleinere figürliche Darstellungen finden unterhalb des Textes Raum, umgeben von anmuthigem Rankenwerk, auf dem ge-

legentlich ein Vogel sitzt. Diese unteren Scenen haben zum Theil den Charakter der drôleries: ein blaubehaarter wilder Mann rennt mit der Lanze gegen einen Drachen (69ᵇ); ein Bauer kommt mit einem Stabe in der Hand und einer Kiepe auf dem Rücken geschritten (209ᵃ). Mitunter haben sie auf kirchliche Vorgänge Bezug, allerdings in genrehaftem Gewande. Zwei Scenen auf Bl. 145ᵇ beziehen sich auf die Osterfeier: Einem Priester mit dem Sprengwedel reicht ein rothgekleideter Mann einen Korb mit Eiern; um das Osterlamm, das auf dem Tische steht, sind drei Personen versammelt, ein Geistlicher schmaust, ein zweiter hält Eier. Gelegentlich sehen wir aber auch biblische Scenen an dieser Stelle, wie David und Goliath auf Fol. 9ᵇ. Medaillons am Rande enthalten mehrmals den knieenden Bischof Johann (9ᵇ, 69ᵇ) und sein Wappen. Auf Blumenkelchen, die der Umrahmung entspriessen, unter Blattentfaltungen, welche aus den Enden der grossen Initialen in den Rand hinauswachsen, finden wir endlich kleine Halbfiguren, zum Theil mit Schriftbändern, und zwar, wie der ganze Typus zeigt, alttestamentarischen Charakters, Erzväter, biblische Könige, Propheten. Sie sind den Scenen aus dem neuen Testamente in den grossen Initialen beigeordnet.

Sämmtliche — ursprünglich leere — Schriftbänder dieser Gestalten hatte nun der Fälscher als seine Beute angesehen. Anfangs sieht man ihnen nichts an, denn die Schrift, weiss in weiss, wird nur lesbar, wenn man das Blatt schräg hält oder das Licht durchscheinen lässt. Diese Inschriften scheinen Namen von slavischem Klange zu enthalten, die sich aber meist nicht mehr ganz entziffern lassen, und auf Bl. 254ᵇ hält ein Prophet das Schriftband mit dem Namen *Sbifco de Trot . . .* Das wird Passavant schwerlich in dem jetzigen Zustand gelesen haben. Ich vermuthe vielmehr, dass der Name einst in schwarzer oder rother Farbe dagestanden, dass dann aber die verschiedenen Bezeichnungen aus irgend welchen Gründen dem Fälscher selbst bedenklich vorkamen. Es hatten wohl nur Wenige von ihnen Kenntniss genommen, und so konnte er es wagen, sie einfach wieder wegzuwaschen. Aber die Spuren liessen sich nicht gänzlich tilgen, ein geringer Rest von Farbe in den Rändern lässt die Stellen der früheren Inschriften matter durchschimmern, und so hat sich der Fälscher doch verrathen.

Ein so naiver Versuch, mit den Spuren einer Fälschung wieder aufzuräumen, ist an derselben Stelle nicht ohne Beispiel. Als Hanka, der bekannte ehemalige Bibliothekar des Böhmischen Museums, am 28. Juni 1849 der historischen Section der königlich böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften einen böhmischen Text der »Prophezeiungen

Libuscha's« auf sieben Pergamentstreifen vorgelegt hatte, die er in einer Handschrift des Museums unter der Naht herausgezogen zu haben erklärte, und als dieser Fund kein Glück machte, vielmehr selbst Schafarzik und Palacky an die Echtheit des Textes nicht glauben mochten, liess Hanka das corpus delicti einfach verschwinden. Er nähte angeblich die Streifen wieder ein, so dass sie auch nach seinem Tode nicht wieder aufgefunden werden konnten [8]).

Nun ist aber ausser Sbisco de Trotina noch ein zweiter Illuminator aus Karl's IV. Zeit in die Böhmische Kunstgeschichte eingeführt worden, *Petrus Brzuchaty,* der in einer Handschrift des Metropolitancapitels, dem prächtigen Missale des Johann Otzko von Wlaschim, 1364 bis 1380 Erzbischofs von Prag, vorkommt (Cod. membr. Fol. h. 0,443, br. 0,325). Bei der Darstellung von Christi Geburt in der Initiale P sind zwischen den Blättern und Ranken des Randes auch hier wieder zwei Halbfiguren angebracht, und zwar am unteren Ende des Buchstabens König Salomon, am oberen ein graubärtiger Prophet, vor sich ein offenes Buch, das Haupt in die linke Hand gestützt. Unter ihm, nicht in dem Buche, sondern über das Blattwerk fortgeschrieben, steht: *Pet' Brzuchaty.* Schon die Abkürzung des Vornamens würde Bedenken erregen, aber auch die Stelle ist verdächtig, jedenfalls ist die Schrift später hergesetzt, denn unter dem Namen, wie die Untersuchung mit der Loupe zeigt, ist das Grün des Blattwerks abgerieben, so dass der weissliche Pergamentgrund durchschimmert. Hier haben wir nur einen Namen, keine Andeutung, dass der Maler oder der Schreiber damit gemeint sei, aber es ist angenommen, dass hier Bild und Name des Illuminators vorhanden sei, weil im Zunftbuche der Prager Malergesellschaft ein »Petrus Ventrosus« vorkommt, und jener auf Tschechisch dasselbe (Wanstig) bedeute. Und so wäre denn durch diese Uebersetzung aus dem Lateinischen die kleine Anzahl slavisch klingender Namen, welche neben den anfangs überwiegenden deutschen Namen im Malerbuche vorkommen, glücklich um einen bereichert.

Es ist auffallend, dass diese Fälschung in einer Handschrift der Bibliothek des Metropolitancapitels vorkommt, während alle anderen Handschriften mit Fälschungen dem Böhmischen Museum angehören und hier also die eigentliche Stätte dieser unsauberen Proceduren gewesen zu sein scheint. Aber dies mag dadurch zu erklären sein, dass die Capitelsbibliothek, ehe ihre jetzige Reorganisation durch die unermüdliche Arbeitskraft und die volle Sachkunde des Herrn Cano-

---

[8]) Hanusch, die gefälschten böhmischen Gedichte. Prag 1868, S. 67 ff. — Palacky in Sybel's histor. Zeitschrift, 1859, III. S. 109 f.

nicus Frind erfolgte, der Ordnung und Beaufsichtigung fast ganz entbehrte.

Wenn wir nun auch *Sbisco de Trotina* und *Petrus Brzuchaty,* die in der kunstgeschichtlichen Literatur, wie in den Büchern über böhmische Geschichte ihren Platz behauptet haben, erbarmungslos zu den Todten werfen müssen, so wird dadurch der künstlerische wie der kunstgeschichtliche Werth jener Bilderhandschriften nicht vermindert. Sie stehen auf der Höhe dessen, was die Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts zu leisten im Stande war, und sie sind in der That Producte der Prager Schule. Dies ist zunächst bei dem liber viaticus nicht zu bezweifeln. Im Kalendarium kommen als Hauptfeste in Goldschrift vor: *Adalberti episscopi et martyris* (ix. kl. Mai), *Wenceslai martyris* (iiij. kl. Sept.), in rother Schrift: *Translatio S. Wencesslay* (iiii. non. Marc.), *Procopii abbatis* (iiij. non Jul.), *dedicatio capelle S. Wenceslai* (iiij. Id. Sept.), *Passio sancte ludmile* (xvi. kal. oct.), *Translatio sancte ludmile* (iiij. id. Nov.).

Aber kein Maler gewöhnlichen Schlages in Böhmen hat diese Bilder angefertigt. Wie ein solcher arbeitete, zeigen die letzten Blätter, von 304 an, die in wenig späterer Schrift Zusätze enthalten, und in denselben zwei Bilder, auf 308ᵃ ein J mit dem Schmerzensmann, auf 313ᵃ, zum Anfang der »historia nova de sancto Wenceslao,« die Initiale A mit der Darstellung seines Todes, beide steif und roh, bei grossen Köpfen und äusserster Lahmheit der Bewegung. Von solchen Producten sind die übrigen Bilder des »liber viaticus« und des »Mariale« ganz verschieden. Ihre Meister haben die hohe Schule der Illuminirkunst in Paris durchgemacht. »Kunststufe der älteren Gebetbücher des Herzogs Jean de Berry« bemerkt Waagen in seinen handschriftlichen Notizen über den liber viaticus, und vollkommen zutreffend. Jean de Berry, (gestorben 1416), war der Sohn des Königs Johann von Frankreich und der Bona oder Guta von Luxemburg, der Schwester Kaiser Karl's IV. Bei dieser nahen Verwandtschaft beider Herrscherhäuser ist eine Uebereinstimmung des Geschmackes in den künstlerischen Luxusarbeiten der Höfe um so denkbarer. Waagen's Bemerkung bezieht sich auf den Psalter des Jean de Berry, Nationalbibliothek in Paris (Franç. 13091) und auf das *Livre d'heures de Louis duc d'Anjou,* Königs von Jerusalem und Sicilien[9]) (lat. 18014, Lavallière 127). Auch den allerdings etwas spätern Folioband *Les heures du duc de Berry* (Lat. 919) kann man noch heranziehen, der namentlich in der Ornamentik dem liber viaticus entspricht.

9) Von Waagen, Künstler und Kunstwerke in Paris, S. 337, als Gebetbuch des Herzogs von Berry genannt.

Das ist keine blosse Aehnlichkeit von ungefähr. Schon beginnt das gothische Dornblattornament an den Rändern durch reicheres farbiges Blattornament grösseren Massstabs mit Blumen und Vögeln verdrängt zu werden. Das Stengelwerk am Rande, die Engelgestalten, welche diese Verzierungen halten, kommen in den »heures du duc de Berry«, wie im »liber viaticus« vor. Die scherzhaften Einfälle spielen immer noch ihre Rolle. In jeder Beziehung bilden jene französischen Manuscripte ebenso wohl wie die am Hofe Kaiser Karl's IV. entstandenen die Vorstufe zu der rein realistischen Auffassung, die dann bald in den Niederlanden mit der Zeit der van Eyck beginnt. Der Vortrag der Guaschmalerei ist reich und blühend, ohne das spitze Hineinzeichnen mit der Feder, wie die vorhergehende Epoche es liebte, sondern ganz mit dem Pinsel durchgeführt, bei sanft vertreibender Behandlung. Die Farben und ihre Zusammenstellung stimmen überein; ein ziemlich lichtes doch entschieden vorwiegendes Blau, lebhaftes Roth, namentlich Zinnober; in den Fleischtönen waltet grosse Zartheit, sie sind in den hiesigen Manuscripten röthlicher als in den französischen, haben aber die feinen grauen Schatten mit diesen gemein. Die Gesichter, in denen schon eine entschiedene Hinneigung zu individueller Auffassung waltet, sind in den Prager Handschriften meist rundlicher gebildet. Dagegen stimmen wieder die Gestalten mit denen in den französischen Manuscripten durch ihre glücklichen Proportionen, ihre massvollen, aber ungezwungenen Bewegungen, die durch gewisse Mängel der Formenkenntniss, wie die unverstandenen Hände, die Schwäche der Zeichnung der Köpfe, nur wenig getrübt werden, endlich in dem edlen, doch nicht überladenen gothischen Schwung der Gewänder. Während die zarteste Lieblichkeit in den weiblichen Köpfen waltet, ja mitunter, namentlich in dem Mariale des Arnestus, eine minnigliche Gefühlswärme lebt, die an den Geist der Kölner Schule erinnert, sind die Männerköpfe derber und zeigen etwas von jener plumperen Bildung der Nase, jenem stärkeren Ausladen der Wangen, das in den Gemälden der Kreuzcapelle zu Karlstein als eine Eigenthümlichkeit der Prager Schule erscheint.

Eine besondere Aufmerksamkeit verdient endlich die Architektur. In dem Mariale wie im liber viaticus und in dem Missale finden wir die reichen Formen der späteren Gothik, im Steinbau wie im Holzbau, in der Perspective missglückt, sonst aber wohlverstanden. Häufig tritt indessen der Rundbogen statt des Spitzbogens auf, wie die Prager Architekturschule des Peter von Gmünd sich auch gern ähnliche Freiheiten, zum Beispiel in dem schönen Nordportal der Teynkirche nimmt. Als eine ornamentale Eigenthümlichkeit des Reisebreviers mögen end-

lich noch die häufig in den obern Zeilen stehenden, in den Rand hineinragenden Initialen aus Bandverschlingungen von wunderbarer Schönheit hervorgehoben werden. — Ein anderes Manuscript verwandter Richtung befindet sich ebenfalls im Böhmischen Museum, das Orationale des Arnestus [10]). Nur sind hier die Proportionen der Figuren länglicher.

Das deutsche Kunstleben, das sich bisher in Böhmen entfaltet hatte, entspross zunächst dem an deutschen Elementen reichen, wesentlich deutsch gebildeten Klerus, sodann dem fast ausschliesslich deutschen Bürgerthum. Jetzt aber tritt neben die Volkskunst des Landes eine Hofkunst. In Charakter, Stil und Formauffassung ist auch diese Kunst vorwiegend deutsch, aber wie dem Kaiserhofe Karl's IV. eine europäische Stellung, eine allgemein europäische Bildung eigen waren, in der zunächst französische Sitte und Geistesrichtung den Ton angaben, so können auch die Erzeugnisse der Hofkunst den Einfluss französischer Vorbilder in Geschmack und Technik nicht verleugnen. Diese Kunst ist aber auch jetzt nicht die Kunst des Landes. Selbst in der Miniaturmalerei lebt eine Richtung weiter, die mehr im Gleise der alten einheimischen Schule bleibt. Ein Beleg hiefür ist das vom Jahre 1356 datirte Brevier des Kreuzherrenordens zu Prag, in der Bibliothek dieses Stiftes. Eine Mischung beider Schulen zeigt sich dann in den reizenden kleinen Miniaturen der Handschrift von Thomas von Stitny's christlichem Lehrbuch in tschechischer Sprache, in der Prager Universitätsbibliothek. Bald darauf, unter Kaiser Wenzel, wird aber die Hofkunst, die nicht mehr mit den Quellen ihrer Geschmacksbildung in Verbindung bleibt, von der Volkskunst absorbirt. Das zeigen die Bibel König Wenzel's in der Hofbibliothek zu Wien und die für ihn gefertigte Handschrift des Wilhelm von Oranse in der Ambraser Sammlung. Trotz der Herrlichkeit der farbigen Blattornamente am Rande und aller launigen Anmuth der Gestalten und Einfälle, welche dieselben beleben, zeigt sich in den Hauptbildern eine Vergröberung, eine geringere Kenntniss der Formen, ein gewisses Ungeschick in der Bewegung. Eine derbe provincielle Richtung macht sich geltend. Ebenso zeigen dann alle späteren Producte des 15. Jahrhunderts, nach den Zeiten der Husitenkriege, ganz den Charakter der benachbarten fränkischen Schule.

Neben jenen fünf Codices, in denen uns die Fälschung der Inschriften nachgewiesen scheint, ist noch ein sechster zu berücksichtigen, bei welchem sich über den Umfang der Fälschung vielleicht streiten lässt: die erwähnte *Mater Verborum* des Böhmischen Museums, eine

---

[10]) Waagen, in Folge eines Missverständnisses seiner correcten, doch in der Anlage nicht ganz übersichtlichen Notizen, erwähnt es irrthümlich als in der Lobkowitz-Bibliothek befindlich, was dann öfter wiederholt worden ist.

Handschrift des auf Veranlassung des Abtes Salomon von St. Gallen verfassten Universallexikons. Der starke Folioband, früher in der Brzeznitzer Bibliothek, ist jedenfalls in einem Kloster entstanden, in welchem deutsche Bildung wie tschechische Sprache gleichzeitig zu Hause waren. Das beweisen einige tschechische Worterklärungen, die neben deutschen im Texte vorkommen, und die zahlreichen theils deutschen, theils tschechischen Interlinearglossen, die nicht viel späteren Ursprungs sind [11]. Der Charakter der gothischen Fracturschrift in drei Columnen sowie der Malereien entspricht der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Die Bilder bestehen aus dem prächtigen A, welches am Eingang des Textes eine ganze Seite füllt (mit Rand h. 0,372, br. 0,251), und aus den übrigen mit Ornamenten, sowie mit Figuren geschmückten Initialen des in dem Lexicon zweimal durchgehenden Alphabetes. Bald enthalten sie biblische, bald phantastische oder aus dem Leben gegriffene Scenen, und die gelungenste ist offenbar das öfter reproducirte Y mit der Trauben pflückenden nackten Gestalt und dem naschenden Affen [12].



Mehrmals kommen hier nun Gestalten vor, die das Kloster selbst, in welchem der Codex entstanden ist, repräsentiren. Neben der grossen Initiale A am Eingang stehen ein Priester und ein Mönch, deren Schriftbänder nicht mehr leserlich sind [13]. Das erste E mit der Halbfigur des Erlösers (f. 86ᵃ) zeigt unterhalb zwei knieende Mönche, das erste H (137ᵃ) mit der segnenden Maria einen anbetenden Mönch sowie einen Mann in bürgerlicher Tracht, das zweite P (f. 456ᵃ) zwei Mönche vor der Madonna mit dem Kinde, die sichtlich die Reminiscenz eines byzantinischen Andachtsbildes ist. Das Schriftband der Maria enthält die Worte:

MATER. IHV. XPI

Das des Mönches zur Linken:

ORA ·P. SCRE. VACEDO (ora pro Scriptore Vacerado)

[11]) Schafarzik u. Palacky, Die ältesten Denkmale der böhm. Sprache, Prag 1840. — Hanusch in den Sitzungsberichten der kgl. böhm. Gesellschaft der Wissenschaften, 1865, I. S. 48. — Manche (zunächst Kopitar) wollten, als andere Fälschungen von Denkmälern der böhmischen Sprache zu Tage kamen, auch an diese böhmischen Glossen nicht recht glauben, aber ein auf wirkliche Untersuchungen begründeter Zweifel ist in diesem Falle nicht ausgesprochen worden, und man ist bald von dem Verdacht zurückgekommen.

[12]) Ueber die Bilder: Wocel, Mittheilungen der k. k. Centralcommission 1860, S. 33. — Schnaase, V., 2. Aufl. S. 491.

[13]) Vgl. die Abbildung bei Quast u. Otte, I.

Das des Mönches zur Rechten:

ORA ·P. ILLRE. MIROZLAO. A. MCII

(Ora pro illuminatore Mirozlao A. MCII).

Danach wären die beiden Mönche der Schreiber Vaceradus und der Illuminator Mirozlaus, zwei echt tschechische Namen. Die Jahrzahl ist früher 1102 gelesen worden, so auch noch von Waagen, Deutsches Kunstblatt 1850. Man musste sich aber bald sagen, dass dies unmöglich sei, denn zu Anfang des 12. Jahrhunderts existirte die Schrift noch gar nicht, in welcher das Buch gehalten ist, damals wäre ferner eine so weit gehende Ausbildung in der Malerei, wären so spät-romanische Formen in dem Ornament nicht möglich. Aus ähnlichen Erwägungen kamen schon 1840 Schafarzik und Palacky (a. a. O.) zu dem Resultat, der Strich über der Jahrzahl bedeute die Verdoppelung des C, und diese Conjectur wurde in der kunstgeschichtlichen Literatur allgemein angenommen. Dagegen hat ihr Wattenbach nachdrücklich in seinem Werke »das Schriftwesen im Mittelalter«[14]) widersprochen: »Ueber der ganzen Jahrszahl steht, wie sehr häufig, ein Querstrich, der unmöglich eine Verdoppelung des C bedeuten kann, wie der Herausgeber E. Wocel meint.« In der That ist das auch nicht denkbar; nie wieder kommt etwas Aehnliches vor. Man könnte sich, um es glaublich zu machen, höchstens auch hier mit jener Erfindung einer besonderen böhmischen Schreibschule helfen, die Schafarzik und Palacky im Interesse der Grünberger und der Königinhofer Handschrift in Scene gesetzt haben. Es ist dann kaum willkürlicher, wenn Hanusch (a. a. O. S. 56) sich die Freiheit nimmt, weder 1102, noch 1202, sondern 1302 zu lesen. — Die Jahrzahl, wie sie da steht und wie man sie später umzudeuten suchte, ist einfach unmöglich. Uebrigens wäre auch die Abkürzung für Anno durch einfaches A ohne Casusendung auffallend.

Dagegen erweckt hier die Schrift im Uebrigen keine zwingenden Verdachtgründe. Auf weissen, rothgeränderten Schriftbändern in Mennigroth aufgesetzt, zeigt sie Buchstaben, die mit den völlig unverdächtigen auf andren Schriftbändern übereinstimmen. An dieser Stelle ist die Anrufung der beiden Mönche unter Angabe ihrer Namen und ihrer Schreiber- und Maler-Thätigkeit nicht ungehörig. Eher könnten einige Abbreviaturen als ungewöhnlich auffallen, ILLRE., was man eigentlich illustre lesen würde, für illuminatore, das Zeichen für ra in Vacerado über dem D statt über dem E. Aber das lässt sich durch den engen Raum erklären. Nach wiederholter Prüfung bin ich zu dem Schluss gekom-

[14]) 2. Auflage, S 310, mit ausdrücklicher Erwähnung, dass er die Handschrift nicht aus eigner Anschauung kenne.

men, dass wohl nicht die ganze Inschrift falsch ist, sondern nur die angebliche Jahrzahl, und dass nach dem Namen Mirozlao ursprünglich AMEN gestanden. Die Stelle mochte leicht beschädigt sein und daher zunächst aus Missverständniss 1102 gelesen werden. Dann ist wohl leise nachgeholfen, der Punkt hinter dem A eingefügt, der Mittelstrich im E und im N getilgt und auch wohl der obere Horizontalstrich, als er nöthig schien, angebracht worden. Wahrscheinlich haben wir hier die Wurzel aller jener Fälschungen in Bilderhandschriften. Hier wurde mit leisen Aenderungen der Anfang gemacht, dann wurde der Fälscher unternehmender, und die echten slavischen Namen eines Schreibers und eines Illuminators, die hier standen, reizten ihn zur Erfindung von andern unechten.

Der Vollständigkeit wegen bemerke ich, dass wenigstens noch in Einer Bilderhandschrift des Museums eine auf den Urheber bezügliche Inschrift vorhanden ist, welche vollständig echt scheint. In der sogenannten Raudnitzer Bibel (»Secunda pars byblie«, vom Jesaias an, Cod. membr. fol., h. 0,35, br. 0,27, 14. Jahrhundert) erscheint beim Anfang des Propheten Aggäus der Prophet in der Initiale J, und ihm zu Füssen ein betender Mönch, vielleicht der Schreiber, mit der Beischrift FRAT GODEF^{I}DVS. Ich erwähne ferner ausdrücklich, dass ich einen grossen Theil der Bilderhandschriften in anderen Bibliotheken Prags, der Universitätsbibliothek, verschiedenen Kloster- und Stiftsbibliotheken, Privatbibliotheken, ferner die aus Böhmen stammenden Handschriften in der Hofbibliothek und der Ambraser Sammlung zu Wien durchgenommen, nirgend aber, mit Ausnahme der sechs erwähnten Fälle, von denen fünf dem böhmischen Museum angehören, etwas Verdächtiges gefunden habe. Nebenbei sei freilich gesagt, dass nicht alle Namen, die man für Malernamen hält, in der That welche sind. Aus der Liste der böhmischen Künstler ist auch *Vellizlaus* zu streichen, der in der erwähnten merkwürdigen Bilderbibel des 13. Jahrhunderts in der Bibliothek des Fürsten Lobkowitz vorkommt. Auf dem grossen Bilde fol. 149^{b} knieen vor der Maria in der Glorie eine Frau und ein kaum erwachsener Knabe, auf ihren Schriftbändern steht: *Sancta maria exaudire famulam tuam* und *Sancta maria opem fer et auxiliare famulcum tuum.* Derselbe junge Mensch in weltlicher Tracht, kommt nochmals auf dem letzten Blatte (188^{a}), vor der heiligen Katharina knieend, vor, mit der Inschrift: *Sancta katerina exaudire famulcum tuum vellizlaum.* Das ist schlechtes Latein, Alles aber echt, nur fehlt jeder Grund, um in dem jungen Menschen den Illuminator zu vermuthen. Dies ist sogar ganz unwahrscheinlich zu einer Zeit, in welcher die Miniaturmalerei in Böhmen sicher noch eine klösterliche

Kunst war, wir haben vielmehr offenbar ein Mitglied der Familie vor uns, für welche das Buch angefertigt wurde, hier allein und oben wohl mit seiner Mutter. Der Name Velizlav kommt häufig in Böhmen vor, auch gerade in einheimischen Adelsfamilien [15]).

Nachdem wir unsere Arbeit gethan, den Nachweis der Fälschungen geführt und die Geschichte der Miniaturmalerei in Böhmen, soweit sie durch jene unsicher gemacht worden war, wieder richtig gestellt haben, müssen wir doch noch eine Frage aufwerfen und zu beantworten suchen. Wie kam es, dass diese Fälschungen so leicht und so lange Glauben finden konnten, nicht nur bei einheimischen Kunstfreunden, die vielleicht mit den Denkmälern anderer Länder nicht bekannt waren und alles in Böhmen Befindliche unbefangen für böhmisch hielten, sondern auch bei deutschen und französischen Kunstgelehrten, wie *Waagen, Schnaase, Passavant*, *Labarte*, denen eine umfassende Kenntniss der Miniaturmalerei aus den verschiedensten Ländern und Epochen, ein kritisches Urtheil in diesem Fache zu Gebote stand? Dies erklärt sich daraus, dass sie zunächst völlig arglos waren, was wohl nicht der Fall gewesen wäre, wenn sich zur Zeit ihrer Studien schon das allgemeinere Interesse anderen Fälschungen zugewendet hätte, die in Böhmen vorgekommen sind. Andrerseits aber hatte keiner von ihnen die Zeit gehabt, diesen Codices ein ganz specielles Studium zu widmen. Waagen's handschriftliche Notizen, die ich besitze, sind nur bei den Manuscripten der Prager Universitätsbibliothek ausführlich und genau, bei denen des Böhmischen Museums aber sehr kurz und unzureichend, bei Gelegenheit des Mariale Arnesti und des Liber Viaticus sagt er im Deutschen Kunstblatt (1850, S. 289) selbst: »Leider habe ich dieses und das folgende Denkmal nicht mit der Musse untersuchen können, um eine genauere Beschreibung zu geben.« Die Jaromirscher Bibel setzt er indessen richtiger um 1300, indem er die falsche Jahrzahl 1259 nicht gesehen, nur von dem gefälschten Malernamen Notiz genommen hatte, und in den schriftlichen Notizen zieht er ebenfalls zutreffend den Psalter des heiligen Ludwig für die Technik zum Vergleich heran.

Dagegen war wenigstens Ein böhmischer Kunstforscher, wie sich nachweisen lässt, zu der Ueberzeugung von der Unechtheit dieser Inschriften gelangt, nämlich *E. Wocel,* der anfänglich höchst dilettantisch und unter dem Einfluss nationaler Voreingenommenheit begonnen, dann aber redlich gearbeitet und allmählich eine grössere Autopsie auswärtiger Denkmäler zu gewinnen gewusst hatte. Schon in seinen »Grundzügen der böhmischen Alterthumskunde«, einem 1845 heraus-

[15]) Erben, Regesten. — Vgl. Wocel, Welislaw's Bilderbibel, Prag 1871.

gekommenen Handbuch, nennt er die »Brzeznitzer Bibel«, aber ohne die Namen und die Jahrzahl und als »wahrscheinlich gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts entstanden«. Und doch waren die Inschriften damals längst bekannt, erwähnt doch z. B. *Palacky* den famosen »Bohusch von Leitmeritz« in seinem Vortrage »die älteste Epoche der schönen Kunst in Böhmen«, Prag 1837. — Noch deutlicher spricht endlich eine spätere Aeusserung von Wocel, die mir zu meiner Ueberraschung kürzlich an einer Stelle in die Augen fiel, an der man sie nicht suchen würde, in einer Anmerkung zu seinem Aufsatze über die Ornamentirung der Kirche am Karlshofe, Mittheilungen der k. k. Centralcommission, XII (1867), S. 168. Er zieht andre Handschriften, so eine französische, die er in Venedig gesehen, zum Vergleich heran und kommt zu dem Schluss: »Die Miniaturen dieser Handschrift stimmen in den Motiven und der technischen Behandlung der Ornamente mit jenen der Jaromirscher Bibel überein, die letztere rührt daher offenbar aus dem XIV., nicht aber, wie man bisher behauptete, aus dem XIII. Jahrhundert her, und ist wahrscheinlich ein ausländisches Werk.«

In diesen Worten liegt, allerdings zwischen den Zeilen, aber unzweideutig, die Behauptung der Fälschung. Dieselbe offen auszusprechen und nachzuweisen, hat Wocel sich gescheut, und deshalb wurde seine Notiz so sehr übersehen, dass sogar in demselben Blatte, fünf Jahre später, B. Grueber noch einfach und in gutem Glauben die alten Behauptungen über die Jaromirscher Bibel wiederholen, den vermeintlichen Bohusch von Leitmeritz abbilden konnte.

Diese Zurückhaltung Wocel's ist erklärlich. Ein schärferes Heraustreten mit seiner Ueberzeugung hätte die heftigste Aufregung hervorgerufen und Wocel den ihm nahestehenden Kreisen gegenüber in eine unangenehme Stellung versetzt. Nicht lang vorher hatte der Kampf über Echtheit oder Fälschung verschiedener anderer Handschriften des Böhmischen Museums gespielt, welcher gegen Ende der fünfziger Jahre von neuem aufgeflammt war. Deutsche und französische Gelehrte hatten an ihm theilgenommen, und in Böhmen war die Stellung zu dieser rein wissenschaftlichen Frage eine Sache der politischen Parteinahme geworden.

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass die Fälschungen in den Bilderhandschriften des Böhmischen Museums in einem inneren Zusammenhang mit jenen anderen, weit grösseren Fälschungen stehen, durch welche seit dem Jahre 1816 eine Anzahl böhmischer Gedichte zum Vorschein kam, die als kostbare Denkmäler einer ehemals unbekannten ältesten Periode der böhmischen Sprache und Literatur begrüsst wurden. Als Ergebniss des langen Streites über ihre Echtheit liegt heut Folgendes vor: Einige jener Gedichte wurden auch von den Tschechen schliess-

lich nicht mehr als echt anerkannt, nämlich 1) das Minnelied unter dem Wyschehrad, 2) das Minnelied des Königs Wenzel, 3) einige im fünften Bändchen der Starobylá Skladánie herausgegebenen Gedichte. 4) die böhmischen Prophezeihungen Libuscha's. Dagegen ist der Kampf für die sogenannte *Grünberger* und die *Königinhofer Handschrift* noch nicht eingestellt. In tschechischen Kreisen glaubt man an ihre Echtheit, selbst ein Historiker wie *Palacky* ist für dieselbe eingetreten. Die Handschriften sind im Böhmischen Museum unter Glas ausgestellt, sie werden noch immer als Quellen zur vaterländischen Geschichte angesehen. Lieder aus der Königinhofer Handschrift sind im Volke verbreitet und werden in Schulbüchern, die vom Ministerium approbirt sind, geduldet. In der wissenschaftlichen Welt kann aber von beiden Handschriften nicht mehr ernsthaft die Rede sein. Der bedeutendste Vertreter der slavischen Philologie, *Miklosich*, ignorirt sie. Das gelehrte Urtheil der deutschen und französischen Forscher fasst *Wattenbach* in seinem Werke »Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter« (3. Aufl., II. S. 362) zusammen. Der Kunsthistoriker muss, wenn ihm auch sonst nicht zusteht, in dieser Frage ein eigenes Urtheil zu fällen, der Bemerkung Wattenbach's in der Historischen Zeitschrift (X, 172—175) Recht geben, dass die Initialen allein zur paläographischen Verdammung der Königinhofer Handschrift hinreichen.

Hinsichtlich der Bilderhandschriften könnte noch die Frage aufgeworfen werden: wer war jener Fälscher, der sich nicht scheute, in einer ehrwürdigen wissenschaftlichen Anstalt, wie das Böhmische Museum, sein Wesen zu treiben, und der sich durch die Schönheit und den Werth jener Manuscripte nicht von ihrer Besudelung zurückhalten liess? Und hier drängt in der That eine Vermuthung sich auf, die man nicht verschweigen kann.

Wiederholt ist der Verdacht, die böhmischen Gedichte gefälscht oder wenigstens an ihrer Fälschung theilgenommen zu haben, gegen *W. Hanka* gerichtet worden. Von anderen Seiten hat man ihn weisszuwaschen gesucht. Dazu ist früher ein gerichtliches Beweisverfahren angestellt worden, das natürlich in wissenschaftlicher Hinsicht bedeutungslos bleibt. Dazu hat Hanusch einen Anderen, bereits Verstorbenen, denuncirt, nämlich den Scriptor der Universitätsbibliothek *Zimmermann*, in der That wohl eine ziemlich bedenkliche Persönlichkeit, auf die aber in diesem Falle der Verdacht ohne hinreichenden Beweis abgelenkt wurde. Palacky hat der Annahme, dass Hanka ein Fälscher gewesen, namentlich das Unzureichende seiner Fähigkeiten und Kenntnisse entgegen gehalten [16]). Dies würde indessen nur bei den ge-

[16]) Bohemia 1858, 6. Nov.

fälschten Gedichten in Betracht kommen und auch bei diesen nur dagegen sprechen, dass Hanka dies Geschäft allein besorgte. Hanka, gestorben 1861, war der Bibliothekar des Böhmischen Museums seit der Gründung desselben. Ehe die Handschriften dort waren, können die Fälschungen kaum vorgenommen worden sein; erst der Beginn einer entschiedenen tschechischen Bewegung in der Literatur, erst der Erfolg, welchen die »Auffindungen« altböhmischer Gedichte erlebten, erklären diese verwandten Versuche. Bilderhandschriften von dieser Schönheit und Kostbarkeit werden in jeder gewissenhaft verwalteten Bibliothek nicht verliehen, sondern nur an Ort und Stelle, unter Aufsicht der Beamten, benutzt. Ein Anderer konnte also kaum je die Gelegenheit und die Musse zu solchen Proceduren gehabt haben. Hanka war nach Schafarzik's Urtheil ein Mann, »bei dem patriotische Eitelkeit in dem Grade zur Leidenschaft geworden, dass sein naives Gemüth zu jedem Mittel ihrer Verwirklichung stets bereit war, ohne doch die Klugheit zu besitzen, nach der Zweckmässigkeit der Mittel zu fragen« [17]. Er hatte ferner in den Starobylá Skladánie altböhmische Gedichte, deren Fälschung ihm nach eigenem Zugeständniss bewusst war, ohne Scham publicirt. Er hat abgeblasste Buchstaben in der Königinhofer Handschrift mit neuer Tinte aufgefrischt, was Palacky, der diese Handschrift für echt hielt, als »eine unverantwortliche Operation« bezeichnet, welche »die Abwesenheit alles kritisch-wissenschaftlichen Sinnes und Tactes« beweise. »Er liebte so sehr, wie sein Panegyrist Dr. Legis Glückselig selbst sagt, altböhmische Schriftzüge nachzuahmen, ja auch Initialen und Miniaturen nicht nur aufzufrischen, sondern selbst anzulegen, wie z. B. sein Handexemplar der ältesten böhmischen Wörterbücher im Museum zeigt.« — So citirt Hanusch, der sich doch die grösste Mühe gibt, darzuthun, Hanka sei nicht der Fälscher gewesen. Hanka, dessen wissenschaftliche Bildung eine sehr mässige, dessen paläographische Kenntnisse dilettantisch waren, besass eine Fertigkeit im Nachahmen alter Handschriften. Mehr war zu den Fälschungen, die wir nachgewiesen haben, nicht erforderlich. Die Unechtheit der Schriftzüge ist bei schärferer Kritik denn doch bald zu erkennen, die Inschriften sind oft an so unpassenden Stellen angebracht, dass der Fälscher nicht viel gewusst und nachgedacht haben kann, die unrichtigen Frühdatirungen durch gefälschte Jahreszahlen beweisen eine mangelhafte Kritik. Das endlich, was Schafarzik als die Quelle von Hanka's Streichen bezeichnet, die zur Leidenschaft gewordene patriotische Eitelkeit, war auch in diesen Fällen das Motiv.

---

[17]) Hanusch a. a. O. S. 71.

»Es regte sich damals im Volke,« sagt Feifalik am Schlusse seiner Schrift über die Königinhofer Handschrift, »es war wie anderwärts, so auch in Böhmen das Gefühl der Nationalität nach langem Schlummer erwacht; man begann es mit Liebe zu hegen, man wandte seine Aufmerksamkeit dem Leben der Vorfahren zu, weil die Gegenwart noch wenig Trost brachte. Und wenn man dann die alten Sprachdenkmäler, wie sie erhalten waren, näher besah, so erblickte man, was man für eine Schande hielt, Dichtungen nach deutschem Muster, eine ganze alte Literatur nach fremdem Zuschnitte, ein böhmischer König selbst sollte sogar deutsch gedichtet haben! Das konnte, das durfte nimmer sein, die Väter mussten etwas Eigenes, etwas ganz Besonderes besessen haben. Es bedurfte nun nur eines Mannes, welcher die Stimmung kühn und klug zu benutzen verstund.«

Ganz so stand es mit der bildenden Kunst in Böhmen, sie ist durchaus von Deutschland her bestimmt, von dem deutschen Steinmetzen Werner, der den Neubau der Georgskirche in Prag begann, bis zu Peter von Gmünd, der unter Karl IV. hier der gothischen Architektur die Richtung gab, von den Miniaturmalereien des elften Jahrhunderts bis zu den Bildern in der Burg Karlstein. Selbst wenn ein anderer Einfluss stellenweise sich geltend machte, wie der französische in der Zeit der Luxemburger, so wurde er von Deutschland her übermittelt. Dieser Sachverhalt war der modernen tschechischen Bewegung unbequem, welche das Nationale vor Allem in dem schroffen Gegensatze zu deutschem Wesen sah. Welche Mühe hat man sich gegeben, um diesen Thatsachen das Auge zu verschliessen, beispielsweise einen directen Zusammenhang der böhmischen Kunst mit der byzantinischen anzunehmen, obwohl er sich nicht erweisen lässt, und alle vorhandenen Denkmäler ihm widersprechen! Da kamen dann die Fälschungen in den Bilderhandschriften zur rechten Zeit, um Glauben zu finden und um willkommen zu sein. Durch sie wurden Arbeiten, deren Charakter von den deutschen Leistungen abweicht, für Böhmen in Anspruch genommen, durch sie war für ein paar Künstlernamen von echt tschechischem Klange gesorgt.

Wie nun diese Fälschungen innerlich mit denjenigen der böhmischen Gedichte zusammenhängen, so wird ihre Entlarvung nicht nur der Kunstgeschichte zu Gute kommen, sondern zugleich neues Licht, wenn es dessen überhaupt noch bedarf, auf jene literarischen Fälschungen werfen.

Prag, 22. October 1876.

Alfred Woltmann.

Nachtrag.

Hinsichtlich des Petrus Ventrosus (vergl. oben S. 13) sendet dem Verfasser sein verehrter College, Herr Professor Prangerl, der eben mit der Herausgabe des Malerbuches beschäftigt ist, folgende Notiz: »Anmerkung 210. Weil die Handwerksbezeichnung fehlt, so war er (Petrus Ventrosus) wahrscheinlich ein Maler. Auf dieses Gewerbe deutet auch der Umstand hin, dass dem vorgehenden Namen (Ladyslaus) ein »pictor« beigefügt ist, demnach es nicht nothwendig schien, hier das Wort neuerdings zu wiederholen. Es ist übrigens auch nicht zu vergessen, dass die Namen in der Handschrift untereinander und nicht nebeneinander geschrieben sind. Bei Beantwortung der Frage aber, ob unser Ventrosus ein latinisirter »Dickbauch« oder Břchaty (auch Břuchatý) ist, wird zunächst daran zu erinnern sein, dass unser Malerbuch tschechische Namen nicht latinisirt. Folglich hätte der Mann Peter der Dickbauch geheissen. Eine deutsche Familie Dickbauch ist aber zur Zeit unseres Petrus Ventrosus in der Prager Neustadt nachweisbar; 1378 bewohnte nämlich dort das Haus Nr. 700 ein Heinlinus (Heinrich) Ventrosus (Tomek, Základy II. 42). 1392 erscheint dann ein Jessco (Johann) Ventrosus als Besitzer einer der Fleischbänke der Deutschen in der Altstadt Prag (Základy I. 155 q.). Wir werden es also aller Wahrscheinlichkeit nach hier mit einem deutschen Peter Dickbauch zu thun haben, während nicht ein einziger Umstand für einen tschechischen Petr Břuchaty spricht. Peter der Dickbauch wird aber nur diesmal und dann nicht wieder genannt.

Einige Randglossen des Agostino Caracci zu Vasari.

Von **Hubert Janitschek.**

Vasari hat mit seiner Thätigkeit als Geschichtschreiber der italienischen Künstler der Nachwelt einen ausserordentlich grossen, sich selbst einen sehr geringen Dienst erwiesen. — Seine bedeutende eigene Künstlerthätigkeit als Maler und Architekt ist über der schriftstellerischen allzu wenig beachtet und allzu gering geschätzt worden; der Schriftsteller hinwiederum hat zwar der Parteien Gunst, doch auch der Parteien Hass genugsam erfahren. Seine historischen Angaben sind nach kurzer Zeit bedingungsloser Autorität Prügelobjekt jedes Kunsthistorikers geworden; seine kritischen Urtheile haben von Anfang an eine grimmige Gegnerschaft gefunden, wobei leider nicht immer dem heissblütigen Localpatriotismus jene Urtheilsfähigkeit sich gesellte, welche Vasari thatsächlich besass. — Denn mag man gerne zugeben, dass es Vasari's leichtem Künstlernaturell um Kritik der Quellen, woraus er schöpfte, nicht im Mindesten zu thun war; dass er in seinem biographischen Werke lustig weiter fabulirte auf Grundlage flüchtig gemachter Notizen nach vorhandenen schriftlichen Aufzeichnungen und mündlichen Erzählungen Anderer: anerkannt muss werden, dass er sich in seinem Urtheil einen freien Blick über die eigene Individualität hinaus gewahrt hat, und dass seine Empfindung für das wahrhaft Künstlerische sich nur selten auf Irrpfaden befindet. Ich will nicht behaupten, dass Vasari's Localpatriotismus auf sein Urtheilen ganz ohne Einfluss bleibe; doch dieser Einfluss thut sich in sehr seltenen Fällen im Essenziellen seiner Urtheile kund, er äussert sich meist nur in der Aussprache derselben, d. h. im schärfer accentuirten Tadel, im wärmer gezollten Lobe. —

Zu jenen, welche in Gegnerschaft zu Vasari's Urtheilen treten, gehört auch Agostino Caracci.

Die Bibliothek Sr. Eminenz des Kardinals Chigi in Rom besitzt einen Band handschriftlicher Aufzeichnungen des Sienesen Giulio Mancini, Leibarztes Urban's des VIII. — der neben einem kurzen artistischen

Wegweiser durch Rom, dann einigen »Ergänzungen und Vervollständigungen zu Vasari« [1]) auch eine Sammlung von Randglossen zu Vasari's Vite enthält, welchen folgende Bemerkung vorausgeschickt ist: »Le seguenti note son state cavate da un libro, che era di Lodo. Caracci, fratello (sic!) d'Annibale et d'Agosto, Pittori famosissimi Bolognesi, di cui mano erano le sudette note, et è hoggi dì il libro in mano di Baldassar da Bologna, Pittore che fà i ritratti in Roma 1627.« Man ist nicht lange im Zweifel, dass der Verfasser dieser Randglossen weder Lodovico noch Annibale, sondern der schreibegewandte, witzige, aber auch boshafte Agostino sei, welcher neben dem Ruf des Malers und Stechers auch noch den des Schriftstellers und Poeten prätendirte; — durch die Angabe des Carlo Ces. Malvasia findet diese Meinung dann ihre ausdrückliche Bestätigung [2]). Die Noten des Agostino Caracci fanden sich auf dem Rande eines Exemplar's der zweiten Auflage von Vasari's biographischem Werke (In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568) niedergeschrieben, begleiteten jedoch nicht das ganze Werk, sondern beschränkten sich auf die zweite Hälfte des dritten Theils desselben.

Ich übergehe jene Bemerkungen, welche reine, nicht gerade höfliche Exclamationen sind, ohne jeden sachlichen Inhalt, und beschränke mich auf die Wiedergabe jener, die thatsächliche Berichtigungen oder Ergänzungen von Aussagen Vasari's enthalten [3]).

---

[1]) Diese »Ergänzungen« sind besonders reichhaltig in Bezug auf sienesische Künstler, da Siena der Geburtsort des Giulio Mancini, und dann in Bezug auf die Vertreter der bolognesischen Schule, mit welchen Mancini in mannigfachem Verkehr stand. Die auf die sienesischen Künstler bezüglichen Ergänzungen scheinen sich noch ausführlicher in einem andern handschriftlichen Werkchen desselben Verfassers zu finden, das den Titel führt: Ragguaglio de' pittori Sanesi etc., das von den Annotatoren des Vasari ed. Le Monnier benützt wurde; wo diese Handschrift sich befindet, ist mir nicht bekannt. Die Venezianer finden sich in der Chigi-Handschrift übergangen, einerseits, weil Vasari ziemlich ausführlich über diese gehandelt, andererseits »perchè presto un virtuoso informato di questi paësi e professione l' va raccogliendo per publicarle poi a suo tempo.« Es ist in diesen Worten wohl Ridolfi's Werk angekündigt. — Doch ich komme ein anderes Mal ausführlich auf diese »Aggiugnimenti et considerationi« zurück.

[2]) C. C. Malvasia: Felsina Pittrice. ed. sec. Bologna 1844, tom. II. p. 92. Dann Giov. Baglione: Le Vite de' pittori, scultori, architetti ed intagliatori (von 1572—1642). Napoli, 1733. Pag. 234.

Baldassare Galanino (bei Baglione Baldassare d'Aloisi, gen. il Galanino) war mütterlicherseits mit den Caracci verwandt und war auch Schüler der Caracci. Das Beste hat er im Porträt geleistet; er starb 1638.

[3]) Höflichkeit darf man in diesen Exclamationen nicht mehr suchen, wie z. B.: o che bestia maligna e'l Vasari, oder Il prosuntuoso dice cose, che non direbbe un asino, oder: o che viso di calzo del Vasari u. s. w.

Vasari erzählt im Leben seines Landsmannes Giovanni Antonio Lappoli (Giuntina a c. 386; Le Monnier X. p. 206 (207), dass sich dieser bemühte, zwei Bilder, — das eine für die Kirche S. Domenico, das andere für die Compagnie von S. Rocco in Arezzo — in Auftrag zu erhalten, dass jedoch beide ihm, dem Vasari, in Arbeit gegeben wurden, und dass dann Lappoli, als er die beiden Bilder sah, ausgerufen habe, jetzt erst wisse er, dass unermüdlicher Eifer und Arbeit es sind, welche aus der Noth befreien, und dass die Kunst der Malerei uns nicht durch den heiligen Geist mitgetheilt werde. — Dieses verblümte Selbstlob veranlasst den Agostino zu der Anmerkung: »Ich sah die Werke des Vasari und auch ich bin Maler und was mich wundert, ist nur, dass er zweiundvierzig Tage zur Anfertigung dieser Bilder brauchte, und dass dessen sich noch dieser gewaltige Schwätzer rühmt; wahrlich, Kinderspiel ist es, viele Malereien solcher Art, die jeder Naturwahrheit entbehren, voll Affectation und ohne jeden Kunstverstand gemacht sind, in wenigen Tagen zu Stande zu bringen.« — Die nächste Auslassung veranlasst Vasari's zwar wohlwollende, doch allzu knappe Charakteristik des Paolo Veronese (Giuntina a. c. 525; Le Monnier XI. p. 135—139): »Dieser Paulino, welchen ich kennen gelernt, und dessen Werke ich sah, war würdig, dass man über seine Vorzüge ein ganzes grosses Buch schriebe, da seine Werke zeigen, dass er mit keinem andern Maler verglichen werden kann; und dieser Ignorant thut ihn mit einigen Zeilen ab, bloss weil er kein Florentiner gewesen ist.« Da wo Vasari Paolo's Gastmahl (Hochzeit zu Cana) in S. Giorgio Maggiore (jetzt Paris, Louvre) erwähnt, ruft Agostino begeistert aus: »Dieses Bild ist eines der kostbarsten Gemälde, die je gemalt wurden, um nicht zu sagen, das kostbarste, das überhaupt die Welt besitzt.« Die Anerkennung, welche Vasari den Malereien des Paolo in der Sala del Consiglio de' Dieci im Vergleich mit jenen des Ponchino und Zelotti zollt (Giuntina a c. 595, Le Monnier XI. p. 338) lässt Agostino ironisch bemerken: »Hört, welch grosses Wunder, die andern Malereien erscheinen kraftlos neben denen des Paolo!« [4]) — Auch über die kurze Abfertigung, die Paolo's Landsmann, Paolo Farinato durch Vasari erfährt — es sind sieben Zeilen — (Giuntina a c. 526; Le Monnier XI. p. 139) moquirt sich Agostino: »Von diesem Farinato sah ich eine Federzeichnung von so wunderbarer Schönheit, dass ich mich nicht erinnere, etwas dem Gleiches gesehen zu haben und tüchtige Maler versichern mir auch, dass er in seiner Kunst ausgezeichnet gewesen; nur der neidische Vasari thut ihn mit so wenig Worten ab.«

---

[4]) Vasari gebraucht nicht den Ausdruck »stracche«, sondern sagt einfach: »meglio di tutti si portò Paulo Veronese«.

Gelegentlich der Charakteristik des Tintoretto (Giuntina a c. 592 sequ. Le Monnier XI. p. 331—338) ruft Agostino aus: »Wahrlich ich finde keine Worte für diesen neidischen, unwissenden Giorgio!« Da muss man nun allerdings im Auge halten, dass Agostino mit dem alten Tintoretto eng befreundet war, dessen Hauptwerke er ja auch gestochen hat; denn mag man Vasari's Kritik für streng erklären, eine richtige Schätzung, nicht aber Unterschätzung des eigenthümlichen Künstlernaturells, wie es Tintoretto besass, liegt ihr zu Grunde. Wer hat Vasari's Worte, wenn er in der Kirche S. Maria dell' Orto, oder in der Scuola S. Rocco stand, nicht nachgesprochen: il piu terribile cervello, che habbia havuto mai la pittura! — Da wo Vasari auf Tintoretto's Werke in der Kirche Maria dell' Orto zu sprechen kommt, gedenkt er auch der (jetzt nicht mehr vorhandenen) Perspectivmalerei der Brüder Christofano und Stefano aus Brescia; er schreibt: Nella Chiesa di S. Maria dell' Orto, dove si è detto di sopra, che dipinsero il palcho Christofano et il fratello pittori Bresciani, ha dipinto il Tintoretto u. s. w. (Giuntina a c. 592. Le Monnier a. O.) Die Stelle aber, worauf Vasari sich zurückbezieht, heisst:

Christofano und sein Bruder Stefano, Maler aus Brescia, haben bei den Künstlern einen grossen Namen wegen ihrer Gewandtheit in der Perspective; u. A. malten sie in Venedig im unteren Chor (palco) der S. Maria dell' Orto einen Scheincorridor aus doppelten gewundenen Säulen, ähnlich jenen der Porta santa von St. Peter in Rom, die auf nach auswärts tretenden Postamenten ruhen und auf solche Weise im Fortgange einen prächtigen Säulengang mit Kreuzgewölbe in jener Kirche bilden; der Standpunkt des Beschauers ist in der Mitte der Kirche; von da aus zeigt sich dann das Werk in so trefflicher Verjüngung, dass jeder in Verwunderung stehen bleibt u. s. w. (Le Monnier XI. p. 267) [5]).

Man sollte meinen, Vasari zolle dem perspectivischen Kunststückchen eine genug warme Anerkennung; Agostino giebt sich nicht damit zufrieden, er bemerkt dazu: »Dieser »Palco« ist auch eines jener Werke, dem gegenüber die Zeit ihrer zerstörenden Kraft Einhalt gebieten sollte, auf dass dies Wunder der Kunst ewig existirte; aber weil die Meister keine Florentiner gewesen, schätzte er (Vasari) es so wenig.« Man wird hier daran denken müssen, welche Bedeutung die Eklektiker allem Lehrbaren der Kunst beilegten; ausserdem dürfte es nicht müssig

[5]) Ueber Christofano und Stefano Rosa spricht Ridolfi, I. 255: Ein Sohn des Christofano, Pietro Rosa, war Schüler des Tizian, starb aber sehr jung im Jahre 1576. Vgl. Vasari Le Monnier XI. p. 276. n. Der beschriebene »Palco« existirt nicht mehr.

sein, daran zu erinnern, dass Agostino in der von ihm und Ludovico und Annibale Caracci zu Bologna gegründeten Malerakademie der »Desiderosi« neben andern Hilfsfächern auch »Perspective« vortrug. —

Bei Erwähnung des Pellegrino von Bologna (im Leben des Primaticcio, Giuntina 801; Le Monnier XIII. p. 101), welchen Vasari einen Künstler »von schönster Veranlagung und bedeutender Zukunft« nennt, erinnert er auch mit etwas starker Selbstliebe, dass Pellegrino in der Jugend seine (des Vasari) Werke, die sich im Refectorium von S. Michele in Bosco befanden, fleissig studirt und copirt habe. — Dem widerspricht nun Agostino energisch:

»Man sieht einige Werke des Pellegrino, entstanden in seiner frühesten Zeit, die so schön sind, dass sie Bewunderung erregen; da will nun der eitle Vasari, Pellegrini habe nach seinen Werken in S. Michele in Bosco gezeichnet, die — wie man noch heute sich überzeugen kann — plump, affectirt, roh, trocken, schlecht in der Zeichnung und schlecht in der Farbe sind.« —

Auf c. 805 der Giuntina (Le Monnier XIII. p. 17) beginnt Vasari's »Descrizione delle opere di Tizian da Cador«. Gleich vornherein, wie es scheint schon über die Ueberschrift entrüstet, die nicht das Leben des Künstlers, sondern nur eine Beschreibung von dessen Werken verspricht, grollt Agostino:

»Dieser göttliche Künstler, der Werke schuf, welche von Engeln des Himmels geschaffen zu sein scheinen, und der in einigen seiner Schöpfungen, namentlich im Bildniss, sämmtlichen Malern der Welt um weite Wegeslänge voraus ist, wird von dem Dümmling Vasari gleichsam nur so beiläufig behandelt (e questa bestia del Vasari lo descrive quasi un Pittor a caso).«

Hier muss man nun, wie kaum an einer andern Stelle, dem Agostino Recht geben. Vasari verklausulirt die Anerkennung Tizian's mit so vielen »wenn«, dass wir statt des Eindrucks einer vollkommen harmonisch entwickelten, einzig grossen Künstlerindividualität den eines wegen Mangel an künstlerischer Erziehung halb verkommenen Genies erhalten. —

Zur Erzählung Vasari's (Giuntina a c. 807; Le Monnier XIII. p. 21), Sebastiano del Piombo habe ihm gegenüber geäussert, Tizian hätte bei seiner genialen Farbengebung Staunenswerthes geleistet, wenn er in seiner Jugend nach Rom gekommen wäre, dort die Alten, Michelangelo und Rafael zu studiren [6]), bemerkt Agostino: Fra Bastiano war

[6]) Der Zeitpunkt, wann es für Tizian angezeigt gewesen wäre, nach Rom zu gehen, wird näher bestimmt und zwar: da er seinen Triumph des Glaubens in

eben Schüler Michelangelo's und spricht als solcher. Im Uebrigen war Tizian mehr als Michelangelo und es herrschte zwischen ihnen ein ähnlicher Unterschied wie zwischen Dante und Petrarca, ohne der Vortrefflichkeit des Michelangelo Abbruch thun zu wollen; und wenn Rafael in manchen Stücken Tizian vorzuziehen ist, so ist in gleicher Weise Tizian in vielen Dingen dem Rafael voraus.« —

Eine nur sachliche Correctur giebt Agostino zu Vasari's Angabe (Giuntina a c. 809; Le Monnier XIII. p. 25) — von der Assunta in der Kirche de' Frari (jetzt Akademie) sei wenig mehr zu sehen, sei es, weil sie auf Leinwand gemalt, oder weil sie schlecht gehalten wurde, — in folgender Bemerkung: Dieses Werk ist in keineswegs schlechtem Zustand; es ist frisch und schön, aber man sieht es nicht gut wegen zweier grosser Fenster, die das Auge blenden; doch giebt es Stunden, wo auch dieser Uebelstand mangelt; im Uebrigen genügt es, zu sagen, dass das Werk von der Hand Tizian's sei. — Weiter heisst es bei Vasari (Giuntina a c. 813; Le Monnier XIII. p. 34): »Auf Ueberredung Einiger machte Tizian einen Ecce-homo in Halbfigur, um ihn Papst Paul III. zu schenken (Tizian war von diesem nach Rom gerufen worden und hatte im Belvedère sein Atelier erhalten). Dieses Werk — sei es, dass ihn die Schöpfungen des Michelangelo, Rafael, Polidoro niederdrückten, oder sei es aus irgend einem andern Grunde, erschien den Malern — so trefflich es im Ganzen war, doch nicht von jener Vorzüglichkeit, welche vielen anderen seiner Werke, besonders Bildnissen eigen.« —

Das glossirt Agostino so:

»Jo son sicuro che 'l Tiziano per veder le cose de' pittori di Roma nè per altra ragione si perdè d'animo; ma il Vasari non conobbe la bontà della pittura di Tiziano«. Mir ist der Gedanke dieser Glosse nicht recht klar; soll dies sagen: Tizian verlor den Muth, da er die Werke der grossen Künstler Rom's sah, weil er eben bei eigener Bescheidenheit ein offenes, helles Auge für die Vorzüge Anderer hatte, wo hingegen Vasari's die Trefflichkeit des Werkes Tizian's nicht zu schätzen wusste — oder versteckt sich Ironie in dem Vordersatz? —

In gleicher Weise berechtigt ist des Agostino Einsprache gegen die kurze Abfertigung, die Jacopo Bassano bei Vasari erfährt. Dieser erwähnt nämlich des Künstlers nur mit folgenden Worten (Giuntina a c. 816; Le Monnier XIII. p. 42 im Leben Tizian's): »Im Hause des

---

Holzschnitt übertrug, d. h. ca. 1508. Da darf man billig fragen, welche Werke Michelangelo's und Rafael's — besonders des letzteren — wohl zu dieser Zeit Tizian in Rom studiren sollte!

Messer Matteo Giustiniano befindet sich auch ein Bild des Jacomo Bassano, das sehr schön ist; ingleichen trifft man durch Venezien zerstreut auch noch viele andere Werke des genannten Künstlers, die sehr geschätzt sind, was namentlich von genreartigen Darstellungen und allerhand Thierstücken gilt.« —

Dazu bemerkt nun Agostino:

»Dieser Jacopo Bassano war ein Meister, wahrlich grösseren Lobes würdig, als es ihm Vasari zollt; denn nicht nur, dass er die trefflichsten Bilder hinterliess, er verstand sich auch auf jene Wunder, durch welche bei den Alten Zeuxis und Andere berühmt waren, aber noch mehr, er führte damit nicht blos Thiere in Täuschung, sondern auch Menschen und darunter solche vom Metier. Ich selbst bin dess Zeuge, da ich selbst einmal solche Täuschung erfuhr. Als ich mich nämlich einmal in seinem Atelier befand, wollte ich nach einem Buche greifen, das auf dem Sessel lag und das völlig die richtige Grösse hatte. Da ich nun die Hand darnach ausgestreckt hatte, nahm ich wahr, dass ich ein Stück Pappe angriff, auf welchem mit so grosser Kunstfertigkeit ein Buch in Verkürzung gemalt war, dass es mir zweifellos — und wiederholt — ein wirkliches Buch zu sein schien [7].

Die folgende Bemerkung Agostino's, gelegentlich v. Vasari's Erwähnung der Schlacht von Chiaradadda in der Sala del Maggior Consiglio (Giuntina a c. 810; Le Monnier XIII. p. 28) gedenkt des Brandes im Dogenpalast (am 20. Dezember 1577), durch welchen die Wandbilder dieses Saales zerstört wurden. — Irrig ist darin jedoch die Angabe, dass auch Giorgione in diesem Saal repräsentirt gewesen wäre, da Francesco Sansovino in der Aufzählung der Wandgemälde und der Künstler derselben Giorgione's Namen nicht nennt.

Die letzte Randglosse Agostino's ist ein Lob des Bildhauers Alessandro Vittoria; sie kann nicht als ein Ausfall gegen Vasari gelten, da dieser dem Talente des Vittoria vollauf gerecht wird (Im Leben des Jacopo Sansovino, Giuntina a c. 833; Le Monnier XIII. p. 97); Agostino schreibt: »Kaum dürfte sich ein anderer Bildhauer rühmen können, schönere Porträtbildnisse in Marmor ausgeführt zu haben, als dies Alessandro Vittoria that; denn wahrlich, diese Köpfe scheinen lebendig zu sein, nicht aber aus Stein mit dem Meisel gearbeitet.« Interessant

[7]) Diese Anekdote findet sich auch bei Bellori (Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni. In Roma 1672), doch wie Bellori ausdrücklich erwähnt, eben jenen Randglossen entnommen, da er das Vasari-Exemplar des Agostino Caracci unter den Händen hatte. Aus Bellori haben dieselbe dann die Annotatoren des Vasari Le Monnier entlehnt (XIII., p. 42 n. 1).

ist diese Bemerkung immerhin, da bis heute Vittoria's Thätigkeit im Porträt eigentlich gar keine Würdigung erfahren [8]).

Die Randglossen des Agostino Caracci sind nicht überreich an Inhalt; immerhin aber geben sie interessante Fingerzeige, welchen grossen Meistern die Neigung der Eklektiker vor Allen zustrebte. — Die Begeisterung für Rom tritt hier noch bedeutend hinter jener für Venedig zurück; und wahrlich, wäre diesem Zuge nur dauernd die Bolognesische Schule gefolgt! — Ihre Schöpfungen sind um so erfreulicher, je mehr sie von dem edlen Naturalismus und den coloristischen Prinzipien der Venezianischen Schule inspirirt erscheinen.

Dieser Aufsatz war schon geschrieben, als ich zur Kenntniss kam, dass Bottari die Randglossen des Agostino Caracci unter den Augen gehabt (Lett. pitt. ed. Mil. tom. IV. p. 493) und einige davon für seine Vasari-Edition benützt habe. — Dies aber geschah in sehr beschränktem Masse; mit Ausnahme der auf Paolo Farinato bezüglichen Glosse (tom. III. p. 19) und jener, welche über den Palco in S. Maria dell' Orto spricht (III. p. 68) hat Bottari keine weitere von Belang mitgetheilt. — Die Glosse »Questo palco« u. s. w. bezieht Bottari auf Tintoretto's »Ultimo Giudizio«; gerne möchte man dem zustimmen, spräche die Fassung derselben nicht zu sehr dafür, dass das überschwängliche Lob des Caracci dem perspectivischen Kunststück der beiden brescianer Künstler gelte . . »che depinsero il palco Cristofano e il fratello pittori Bresciani, ha dipinto il Tintoretto le due facciate, cioè di olio sopra tele, della aspetta maggiore« etc... Bottari fand diese Randglossen in der Vaticana (vgl. Nota in Lett. pitt. IV. p. 493 ed. c.); er kannte dann ein Exemplar des Vasari mit handschriftlichen Randbemerkungen von Sixto Badalocchi (einem Schüler der Caracci), das sich seiner Angabe nach in der Biblioteca Corsini befindet. Fiorillo (kl. Schrift I. S. 110 sq.) hat darauf aufmerksam gemacht, dass es zweifelhaft bleibe, ob Bottari seine citirten Glossen dem Exemplar der Vaticana oder dem der Corsiniana entlehne, ob sie demgemäss Einen der Caracci oder den Sisto Badalocchi zum Verfasser haben. — Ein Vergleich der von mir mitgetheilten Glossen mit jenen, welche sich in Bottari's Vasari finden, würde zeigen, dass Bottari diese und jene ziemlich willkürlich durcheinander geworfen haben muss. — Was die

[8]) In Burckhardt's Cicerone (II. Aufl. II. 660) findet sich nur die Selbstporträtbüste rühmend erwähnt, die zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura postirt, zum Zwecke des Grabmals dient, das sich Vittoria in S. Zaccaria in Venedig selbst errichtete.

Autorschaft betrifft, so hat Bottari sich für Agostino Caracci entschieden; Fiorillo, der die Glossen nur so weit kannte, als sie Bottari mittheilte, möchte sie auf Autorität Bellori's hin dem Annibale zutheilen, zumal »man den bittern satyrischen Ton, worin sie abgefasst sind, dem Lodovico und Agostino nie wird vorwerfen können.« —

In Beurtheilung der Gemüthsart des Agostino zum Mindesten irrt da Fiorillo; übrigens dünkt mir hier Malvasia's Autorität entscheidend.

Pirkheimers Brief an Tzerte.

Aus dem Originalconcept auf der Stadtbibliothek zu Nürnberg.

Meyn freuntlich willig dinſt ſind euch wevor meyn lieber herr Tzerte mir hat vnſer guter freunt herr Jorg Hartman eyn ſchreyben durch euch an in gethan angezeygt in welchem ir meyn nit alleyn in guet gedenkt ſonder meſt mir auch mer lobs vnd ere zu dannich mich ſelbs wirdig erken will aber ſolchen gueten willen vnſer peyder in got verſtorbem freunt Albrechten Dürer zu rechnen dann die weyl ir denſelben vmb ſeyner kunſt vnd dugent willen geliebt ſind euch an zweyfel auch die ſo ine lieb gehabt haben auch lieb ſolchem will ich euer lob vnd gar nit meyner ſchiklikeit zu meſſen Ich hab warlich an Albrechten der peſten freunt eynen ſo ich auf erdreych gehabt hab verloren vnd dauert mich nichtz höher dann das er ſo eynes hartſeligen todes verſtorben iſt welchen ich nach der verhengnus gottes niemandt dann ſeyner hauſſrawen zu ſachen kan die im ſeyn hertz eyngenagen vnd der maß gepeyniget hat, das er ſich deſt ſchneller von hinen gemacht hat dann er was ausgedort wie eyn ſchaub dorſt niendert keynen guten muet mer ſuchen oder zu den leuten geen alſo het das pos weyb ſeyn ſorg das ir doch warlich nit not gethan hat, zu dem hat ſy ime dag vnd nacht angelegen zu der arbeyt hertiglich gedrungen alleyn darumb das er gelt verdienet vnd ir das ließ ſo er ſtürb dann ſy allweg verderben hat wollen wie ſy dann noch thuet vnangeſehen das ir Albrecht pis in die ſex tauſent gulden wert gelaſſen hat aber da iſt keyn genügen vnd in ſumma iſt ſy alleyn ſeins dodes eyn vrſach Ich hab ſy ſelbs oft für ier argwenig ſtreflich weſen gepeten vnd ſy gewarnet vnd ir forgeſagt was das end hie von ſeyn würd, aber damit hab ich nichtz anderſt dann vndank erlangt dann wer diſem man wol gewolt vnd vmb in geweſt iſt dem iſt ſy feynt worden das warlich den Albrecht mit dem höchſten wekümert hat vnd ine vnder die erden pracht hat Ich hab ir ſeid ſeynes dodes nie geſehen ſy auch nit zu mir wollen laſſen wie wol ich ir dan noch in fil ſachen hilflich geweſt pin aber da iſt keyn vertrauen wer ir widerpart halt vnd nit aller ſach recht gibt der iſt ir verdechtlich, dem wirt ſy auch alspald feynt dar vmb ſy mir lieber weyt von mir dann vmb mich iſt Es ſind ja ſy vnd ier ſchweſter nit pübin ſonder wie ich nit zweyfel der eren fromm vnd ganz gotzförchtig frawen, es ſolt aber eyner lieber eyn pübin die

sich funſt freuntlich hielt haben dann ſolch nagent argwenig vnd kiefend from frauen pey der er weder dag noch nacht rue oder frid haben kont aber wie dem wir müſſen die ſach got wefelhen der woll dem frommen albrecht gnedig vnd parmhertzig ſeyn dann er hat wie eyn fromer pidermann gelebt ſo iſt er auch ganz chriſtenlich vnd ſeliglich verſtorben darumb ſeynes heyls nit zu ſürchten iſt got verleych vns ſeyn gnad das wir ime zu ſeiner zeyt ſeliglichen nach folgen.

Meyn lieber herr Tzerte mir ſind zwey hirſchgehürn von herrn Hartman von liechtenſteyn zu komen die an zweyfel durch euer anhalten herauf gepracht ſind wie wol ir achten mögt das mir gar wenig an der gleychen dingen gelegen iſt als aber herr Hartman ſelbs hie vnd in meynem haus was erpot er ſich ſelbs mir gehürn zu ſchicken die gar fil ſchöner vnd grosser ſolten ſeyn dann die meynen ſo er da zu mal ſach, iſt nit an wie wol ich der etliche hab het ich doch geren gar eyn ſchons vnd groß wie ich der etzliche hie weyß das wolt ich ſaſſen vnd auf meynen ſoler laſſen henken aber dieſe kuren ſind nit der maß geſtalt dann ich ſy ſelbs hübſcher hab vnd doch nit wie ich gern het vnd der etliche hie ſind nichtz deſt minder pit ich euch ir wollet herrn Hartman dieſer kuren halb danken vnd ime meyn willig dinſt ſagen vnd die weyl ich weyß das er zu künſten lieb hat ſchick ich ime hie mit eyn ertzney für die peſtilenz welche ich meirmals probirt vnd wunderperlich erfunden hab Albrecht hat auch etliche gehüren gehabt vnd vnder denſelben gar eyn ſchöns welches ich geren gehabt het aber ſy hat ſy heymlich vnd vmb eyn ſpott ſambt andern fil ſchönen dingen hinweg geben, mir ſagt eyn knecht ſo jecz zu wyen gelegen iſt wie er daſelbſt etzliche gar ſchöne geſehen hab wo es möglich wer eyn hübſch oder zwey zu wekomen weren mir die vmb keyn gelt zu theuer Ich thar euch aber da mit nit müen dann ich euch hie for genug mit herrn Hartmans geplagt hab

Deß grauſamen zufalls deß dürcken halb iſt an not fil zu ſchreyben. dann will der vnſer fürſten und herren nit intrechtig machen oder ſy zu widerſtand erwecken iſt das eygentlich eyn plag von gott Ich hab fürwaer eyn groß dreulichs vnd pillichs mitleyden mit den armen weſchedigten vnd hingefürten Chriſten, wie von pillich eyn Chriſt mit dem andern haben ſoll, hab auch ſonderlich euer perſon halb ſorg getragen dieweyl ich gewuſt das ir zu wien geweſt ſeyt gott ſchick es alles zu dem peſten es ſind warlich cleglich und erſchrecklich hendel wee denen die der eyn vrſach ſind oder nit pas zu der ſach ſehen aber diß ſind ſtraff von gott das die Criſten alſo jemerlich ſelbs an eynander verderben ſollen vnd den vnglaubigen zu irem fürnemen ſtat geben derſelbig woll vns gnedig vnd parmherzig ſeyn vnd die ſach nach ſeynen gnaden machen dann ſunſt ſorg ich wir ſind mit menſchlicher hilff geſaumbt aber da von iſt nit guet zu ſchreyben wie ſich aber vnſer Evangeliſch lantzknecht gehalten haben ligt am Dag iſt aber fileycht darumb guet das geſpürt werde wie weyt der lutheriſchen wort vnd werk von eynander ſind dann anzweyfel fil fromer erwer leut pey vnd vmb euch ſind die ſo ſy hören ſo ſüſſiglich von dem glauben vnd dem heyligen Ewangelio reden meynen es ſey eytel golt das gleyſt ſo iſt es kaum meſſing Ich weken das ich anfänglich

auch gut lutherifch geweft pin wie auch vnfer Albrecht feliger dann wir hoften die Römifch puberei deβ gleich der münch vnd pfaffen fchalkheyt folt gepeffert werden aber fo man zuficht hat fich die Sach alfo geergert das die Ewangelifchen puben yene puben from machen Ich kann wol gedenken das euch folichs zu hören fremd ift wenn jr aber vmb vns wert vnd fecht das fchentlich pös vnd ftreflich wefen fo die pfaffen vnd ausgeloffen münch treyben würdt ihr euch mit dem höchften verwundern die forigen haben vns mit ygleβnerey vnd liftikeit wetrogen, fo wollen die jetzigen offenlich ein fchentlich und ftrefflich wefen füren vnd dapey die leut mit gefehenden augen plind reden vnd fagen man könn fy aus den werken nit vrteilen fo vns doch Chriftus eyn anders gelert hat, vnd ob wol die guten werk nit leycht erkant können werden fo aber eyner poflich und ftreflich handelt zeygt er da mit an das er keyn pidermann ift, er ziech fich gleych auf den glauben wie er woll denn an die werk ift der glaub dot wie auch die werk an den glauben Ich weyβ vnd ift die warheyt das auch die vnglaubigen folch fchalkheyt vnd puberey nit vnder in liden fo die fo fich euangelifch nenen dreyben dann das werk gibt offenlich zu erkennen das da weder glaub noch trauen ift keyn gotz forcht keyn lieb des nechsten hinwerfung aller erwerkeyt vnd guter fiten kunst vnd lernung vnd nach nichts anderem drachten dann deβ leybs wollust eer gut vnd gelt vnangefehen ob das mit got oder guter gewiffen gefchehen kan oder nit Almufengeben ift hinweg dann dife puben haben das almufen alfo miβpraucht das niemand meir geben will fo ift die peycht vnd das facrament auch hinweg helt niemand oder wenig leut von dem pachen herrgot vnd wenn man vns nur machen lieβ kont man vns nit wirfcher thon dann wir zu lezt gar thierifch worden werden wie wir wol halb find der gemeyn man ift alfo durch diβ Euangelium vnderricht das er nit anderft gedenkt dann wie eyn gemeyne teylung gefchehen möcht vnd warlich wo die groβ fürfehung vnd ftraff nit were es würde fich gar pald eyn gemeyne peut erheben wie dann an fil orten gefchehen ift wert nichtz dann die forcht vnd ftrenge verwarung ob dem ir wol abzunemen habt wie vnd was wir für Chriften find habt ir es anders in euer welegerung vnd mit eurem fchaden nit erfaren.

Ich weyβ wol das euch diβ meyn fchreyben frembd werde dünken, ich weyβ aber daneben auch das ich die warheyt fchreyb vnd gar fil minder dann an im felber ift, warumb aber eyn Rat hie folch handlung gestat davon wer fil zu fchreyben. Im ift zu theil gefchehen wie andern leuten haben fich fil pefferung verhoft der fy aber wenig funden Item find auch fil in dem Rat vnd die ftathafteften denen dife hendel nit gefallen aber der meyft hauff zeucht hin meir von fcham dann andrer vrfach halb dann fy wollen zum teyl nit geirt haben vnd damit in der irthumb nit verwifen werd wolten fy die fach geren weharren wie wol fy fehen vnd wefinden das fil dings geendert ift worden das peffer verpliben wer vnd vil dings vnder hoffnung eyner pefferung geergert, noch mus das alfo weleyben vnd warlich vns kont nit wirfer gefchehen dann das man vns gleych alfo verzabelen lieβ wir würden zu lezt der fach felbs fo müed das wir die nit erleyden könten wie dann zum theyl for augen ift zufor vnder dem gemeynen man dann fo der ficht daβ man nit alle

ding teylen vnd gemeyn will machen wie er pisher verhoft hat flucht er dem luther vnd allen feynen anhengern vnd doch aus keynem guten grunt daneben thut er aber die augen auf vnd ficht das ewen dife puben wie die forigen pueben mit wetriegerei vmbgend Luther wolt geren fil feyns dings wider herumb wenden vnd gelimpfen fo ift das fo grob gehandelt das es fich nit verplümen left So find Oecolampadius Zwingleyn vnd ander mit dem höchften wider den Luther deß facraments halb welches fy nur für eyn fchlecht zeychen achten, vnd wenn Luther nit fo weyt hinder die fach wer komen vnd dem Doctor Carelftat zu neyd widerpart gehalten het wer er das haubt in difem verdampten irrfal. Es find die piderleut aus anrichten des lantgraven in heffen pey eynander geweft aber fich des facraments halb nit alleyn nit mögen verdragen fonder die fach erger gemacht Strafpurg Vlm Memingen Nördling vnd ander meir halten gar nichts meier vom Sacrament vnd wie wol fich Augfpurg auf dem Reichftag erpoten hat fich weyfen zu laffen ift doch pis auf difen dag eyn erger wefen dort dann an keynem andern ort machen die Zünft vor den der Rat weder leybs noch gutes ficher ift Hie werd noch zum theyl mit worten von dem Sacrament gehalten aber mit den werken felt es weyt es ift genug wann vnferen predigern geftatet wird davon zu predigen würd ir meynung an dag komen dann fy felb felten oder gar nit communiciren Ich verfich mich euer liebe hauffrau werd euch allerley werichten fo fy hie gefehen hat mit worten vnd predigen find wir vberaus gefchikt aber mit den werken ift es müe vnd pey niemant meir dann pey denen die fich auf das aller Ewangelifcht machen Ich wolt ir folt wiffen was der man dem ir eyn püchlein von der welegerung zu wien zu gefchickt habt für hendel dreybt würdet ir euch nit gnug können verwundren wie fich in eynem menfchen wort vnd werk fo widerwertig können halten dann wie wol er auch püchleyn fchreybt vnd aufleft geen handelt er doch daneben wie fich das eygentlich zu feyner zeyt erfinden wirdet er ift etwan meyn vnd Albrechts feligen gar guter freundt geweft, ift mir auch gutes von ime wefchehen aber mit vnfer peyder nachteyl haben wir ine alfo erlernt das wir peyde feyn müffig geftanden find, wann ir dann folt wiffen vnd fehen wie es mit den Eefachen zu geet würdet ir euch zumal verwunderen vnd wo der nachrichter da nit vorhanden were würd genzlich Res publica Platonis aus der fach Ich acht wol das peft fo euer Hauffrau hie gefehen hab fey das fleifcheffen an Freytag vnd Sambftag geweft wir heten hie eyn litania zu fingen angefangen als der dürk vorhanden was aber fo derfelb hinweg ift fy auch in den prunnen gefallen Diß alles fchreyb ich aber nit darumb das ich deß Babfts feyner pfaffen und münch wefen loben kan woll oder mog dann ich weyß das es nichts foll vnd in fil weg ftreflich ift auch wol eyner pefferung wedorft vnangefehen das keyferliche Mt Jetz dem Babft in allem feynem fürnemen geholt Es ift aber leyder vor augen das das ander wefen auch in keynem weg alfo daug wie dann der Luther felbs fagt vnd wekent auch fil fromer gelerter leut fo dem waren Ewangelio anhahen mit fchmerzen ires herzen for augen fehen vnd wekenen das diß wefen keyn weftand mag haben. Die papiften find doch zu dem minften vnder inen felbs eynß, fo find die fo fich Ewangelifch nennen mit

dem höchften vnder eynander vneyns vnd in fect zu teylt die müffen iren lauf haben wie die fchwirmenden paurn pis fy zu lezt gar verwüeten Gott wehüt alle frome menfchen land vnd leut for folcher lere dann wo die hinkombt da kan keyn frid rue noch eynikeyt feyn wir warten deglich Mandat von keyferlicher Mt zu abftellung der neuen leer got geb vns glück darzu wirdet fich die fach erft machen Es leben vnfer prediger pfaffen und auf-geloffen münch nit anderft als find fy wehaft fluchen fchelten fchmehen keyfer vnd pabft kan ich in gleych wol in eynem weg nit verargen dann fy vbel nach difer funnen frieren wirdt Diß alles meyn Lieber herr tzerte hab ich euch im peften vnd mit grunt der warheyt wollen fchreyben damit ir doch wiffen empfiengt was wir für chriften feyen pey mir ift es gewis das der glaub felig macht vnd an den kan niemandt felig werden Ich weiß aber das auch wol das eyn jglicher welonung empfahen werdt gemes feynen werken dann nit in den worten fonder in den werken ftet die kraft deß glaubens wer wol handelt der wirdet wol finden wer anders der westee fein abentheuer verfich mich ir folt mir meyn langes fchreyben nit verargen dann das im peften wefchicht Ich danck euch euers zugefanten puchleyns von der welagerung der ftat wien damit erpeut ich mich zu euren dienften alzeyt willig Dat.

Ein wiederholter Abdruck des bekannten Briefs Pirkheimers an Johann Tscherte darf schon deswegen als gerechtfertigt erscheinen, weil die beiden früheren Herausgeber, Murr und Campe, ihn in das unrichtige Jahr 1528 gesetzt haben, was die Lesewelt im Allgemeinen als richtig hingenommen hat, und weil der eine wie der andere ihn blos als Quelle und echten Nachweis über die Ursache von Dürers Tod bezeichnet und die andern wichtigen Angaben, die er enthält, wenn auch nicht übergangen, was ja kaum möglich gewesen wäre, aber doch nur flüchtig und obenhin, ohne ernstliche Prüfung, beachtet haben. Weit mehr noch als wegen der angeblichen Ursache von Dürers Tod, für welche dieser Brief die keifende Art seiner Frau, der seitdem von Allen als Xanthippe verschrieenen Agnes, angiebt, ist er wegen des Blickes in die geistigen Zustände der Stadt, welche durch die Reformation daselbst hervorgerufen worden waren, ein wesentlicher Beitrag zur Kenntniss der Zeit. Mag man auf Pirkheimers persönliche Stimmung, so weit sie durch seine Familienbeziehungen und seine Kränklichkeit, die ihn oft hinderte, selbst zu schreiben, wie man aus den Briefen seiner Schwestern sieht, bedingt war, noch so viel in Rechnung setzen, so bleibt doch immer genug, um ein unerquickliches Bild übrig zu lassen, und es mag zu der Verbitterung, die der Brief athmet, wesentlich beigetragen haben, dass Pirkheimer sich selbst vorwerfen musste, er habe auch zu diesen Zuständen beigetragen. Die Früchte, welche die Appellation an den gesunden Menschenverstand, von dem Jeder, wie dumm er auch sei, doch genug in sich zu tragen glaubt, um gegen Alles, was seinem Selbstgelüsten sich hindernd entgegenstellt, ankämpfend aufzutreten, getragen hatte, waren in reichem Masse vorhanden und vor Augen; man hatte Wind gesäet und nun wunderte man sich, dass Sturm aufgegangen

war. Indem Pirkheimer sich selbst nicht freisprechen konnte, sein Scherflein hiezu beigetragen zu haben, mussten ihn diese Zustände, denen Einhalt zu thun Niemand im Stande war, höchst empfindlich berühren.

Die beiden frühern Herausgeber des Briefs hatten bei der Veröffentlichung desselben nur das Verhältniss Dürers zu seiner Frau im Auge und sprachen die Absicht, ihr den Tod ihres Mannes zur Last zu legen, in den Ueberschriften unverkennbar aus. Bei Murr im Journal z. Kunstgesch. etc. Bd. 10. pag. 36. (a. 1781) lautet sie: Schreiben Herrn Wilibald Pirkheimers, von Dürers Absterben, und von seiner gottlosen Xantippe, an Johann Tscherte, K. Karls V. Bau- und Brückenmeister in Wien 1528. Aus Pirkheimers eigenhändigem Concept, wobei noch eine fast eben so alte Copie ist. In einer Anmerkung unter dem Text sind noch einige Notizen über Tscherte beigefügt, die hier übergangen werden mögen. — Campe, in den 1828 herausgegebenen »Reliquien« sagt p. 162: Merkwürdiges Schreiben Wilibald Pirkheimers an Joh. Tscherte, in Wien, Baumeisters (sic) Carl V, welches die Ursache von Dürers Tode offen angiebt. 1528. Nach der eigenen Handschrift treu abgedruckt. — Ob dieses letztere sich wirklich so verhält und nicht vielmehr der Murrische Abdruck, dessen Campe auch gar nicht gedenkt, obgleich er ihm gewiss nicht unbekannt war, zum Grunde lag, muss billig dahin gestellt bleiben. Murr hatte sowohl die ebenfalls in diesem Bande des Journals vorher abgedruckten Briefe Dürers aus Venedig als auch dieses Dokument, wie er selbst auf pag. 3 in einer Anmerkung sagt, durch die Gefälligkeit des Senators Christoph Joachim Hallers von Hallerstein erhalten (s. auch p. 34), an den sie wieder zurückgegangen waren, und als a. 1861 von den Hallerischen Relikten der handschriftliche Nachlass Pirkheimers versteigert wurde, der durch zufällige Entdeckung bei Uebernahme des Hauses S. 758, wie Heumann in der Widmungsrede 1758 der Docum. liter. erzählt, sich in einer Wand eingemauert fand, kamen nicht nur die Briefe Dürers, sondern auch das von Pirkheimers eigener Hand geschriebene Concept des Briefes an Tscherte dabei zum Vorschein. Die ganze Sammlung dieser Manuscripte wurde mit Ausnahme eines Dürerbriefes, der an Lempertz in Köln abgelassen wurde, wofür er eine photographirte Copie der Stadt übermachte, von dem Magistrat von Nürnberg erworben und der Stadtbibliothek einverleibt. Es ist nun immerhin möglich, dass Campe so gut wie früher Murr von dem 1835 gestorbenen Sohn des von Murr genannten, auch Senator von Haller für seine »Reliquien« die Originale dieser Briefe zur Einsicht und Benützung erhalten habe, obgleich die Uebereinstimmung der beiden Abdrücke einigen Zweifel erweckt, der durch die Ueberschriften, die, eine wie die andere, nur von Agnes als der Ursache von Dürers Tod reden, und, eine wie die andere, das Jahr 1528 als Abfassungszeit des Briefs angeben, noch verstärkt wird. Zwar, warum hätte Campe der Autorität Murrs in Betreff des Jahrs nicht blindlings glauben sollen? Murr galt in allen solchen Fragen für eine unanfechtbare Autorität, und Campe hatte bei der Aufnahme des Briefs in die »Reliquien« nur die Absicht, das Material über Dürers Leben und Tod in möglichster Vollständigkeit zu geben. Das Andere war für ihn Nebensache.

Es mag sein, das Murr und ihm nachfolgend Campe zu der Annahme, der Brief sei 1528 geschrieben, dadurch veranlasst wurden, weil Dürer in demselben Jahr gestorben war und sie die Theilnahme Pirkheimers für seinen Freund als eine Wirkung des noch in voller Macht wirkenden Schmerzes über seinen Verlust am natürlichsten erklärlich fanden. Aber Pirkheimer war, so weit es den Epigonen möglich ist, seinen Charakter zu beurtheilen, eine die Liebe wie den Hass lang und fest hegende und bewahrende Natur. Die Wunde, welche ihm der Tod seines einzigen, innigen Freundes geschlagen, war nicht so fest geschlossen, dass sie nicht bei der neuen Berührung durch den Brief, in welchem er sich gegen Tscherte, der den Verstorbenen auch gekannt und geliebt hatte, wie Alle, die mit Dürer in Berührung gekommen waren, aussprechen musste, wieder zu bluten angefangen hätte. Dass er dabei seinen Groll gegen Agnes ebenfalls in reichem Masse um so mehr aussprach, als sie sich seit ihres Mannes Tod von Pirkheimer fern gehalten, ja sogar feindselig gezeigt hatte, war bei seiner leidenschaftlichen Natur nur dieser angemessen. Man weiss, wie er seinen eigenen Schwestern, der von ihm selbst hochgefeierten Aebtissin Charitas und der Aebtissin Sabina zu Kloster Bergen, grollte, jener, weil sie ihm Vorstellungen über seine unbedachten Aeusserungen und auch über Unbedachtsamkeit in seinem Lebenswandel gemacht hatte, worüber der Dialog zwischen Veritas und Caritas Aufschluss giebt, und die Briefe ihrer Schwester Clara, die sich das Missverhältniss auszugleichen alle Mühe gab, die Belege sind, der Sabina aber, weil sie sich erdreistete, in einer theologischen heikeln Frage anderer Meinung zu sein, als der hochgelahrte und tiefstudierte Bruder, den alle Gelehrten seiner Zeit als ein Orakel betrachteten, und sich sogar unterfing, mit ihm zu disputiren. Hier ging sein Groll so weit, dass er ihr das geschwisterliche Du entzog, wie aus den Briefen Sabinas ersichtlich ist. Es darf als ein Lichtpunkt zu dieser Schattenseite in Pirkheimers Charakter angesehen werden, dass er den Schwestern ihren Widerpart, den sie ihm zu halten wagten, in ihren Nöthen, in welchen die bedrängten Frauen seines Beistandes bedurften, nicht entgelten liess und ihnen denselben ausserdem noch gewährte. So würde er wohl auch der Agnes Dürerin, trotzdem, dass er seinem Groll gegen sie unverhohlen Raum giebt, wenn sie ihn angesprochen hätte, hilfreich sich bewiesen haben, aber sie hatte, wie er selbst sagt, kein Vertrauen. Ob die Stelle »wiewohl ich ihr dennoch in viel Sachen hilflich gewesen bin« sich auf Dienste bezieht, die er ihr noch vor Albrechts Tod oder erst nach demselben erwiesen hatte, ist schwer zu entscheiden, doch dürfte Agnes, seit ihr Mann todt war, Pirkheimers Dienste schwerlich in Anspruch genommen haben. Sie mochte ihm den Groll, mit dem er sie verfolgte, durch eine eben so starke, ob gerechtfertigte oder nicht, muss füglich dahin gestellt bleiben, gleich schwer wiegende Abneigung vergelten.

Doch die weitere Besprechung dieser Frage, die wieder aufgenommen werden soll, würde hier, wo es sich um den Erweis handelt, dass der Brief in ein anderes Jahr als 1528 gehört, vom rechten Wege abführen. Es sind so viele ganz bestimmte Erwähnungen späterer Ereignisse darin enthalten,

dass man nothwendig von derselben vorgefassten Meinung, wie die ersten Herausgeber, befangen und verblendet sein musste, um dieses nicht zu sehen. Vor Allem ist die Belagerung Wiens erwähnt, die am 14. Oktober 1529 aufgehoben wurde, und da Tscherte Pirkheimern und einem Ungenannten ein Büchlein über dieselbe schickt, so konnte dieses doch erst nach derselben geschrieben und gedruckt sein. Ebenso gedenkt er des Marburger Religionsgesprächs, das vom 1. bis 4. Oktober 1529 statt fand. Ebenso fällt die wegen der Türkengefahr am 9. Oktober angeordnete deutsche Litanei ebenfalls in dasselbe Jahr und die auch erwähnte Beschränkung derselben auf den 28. December, so dass der Brief erst in den letzten Tagen des Jahrs 1529 geschrieben sein musste. Wenn Pirkheimer dann aber sogar auf den Reichstag von 1530 zu reden kommt, und sagt: »wiewohl sich Augsburg auf dem »Reichstag erboten hat, sich weisen zu lassen, so ist doch bis auf diesen Tag »ein ärger Wesen, denn an keinem Ort, das machen die Zünft, vor denen der »Rath nicht Leibs noch Guts sicher ist«, so kommt er damit nicht nur auf das Jahr 1530, sondern schon auf den Ausgang desselben und beiläufig gesagt, auf das geringe, auf diesem Reichstag erzielte Ergebniss. Erst in späterer Zeit hat man von protestantischer Seite wegen der Uebergabe der Confession diesem Reichstag, und wohl auch mit Recht, eine ungewöhnliche Bedeutung beigelegt, die Pirkheimer immerhin verkannt haben mag. So viel aber geht aus allen diesen Erwähnungen hervor, dass der Brief weit entfernt davon im Jahre 1528 geschrieben zu sein, aus dem letzten Lebensjahre Pirkheimers, aus 1530, stammt und vielleicht nicht gar zu lang vor seinem eignen Ende geschrieben ist. Diesen Beweis hat übrigens schon 1868 M. Thausing in der Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst gegeben, da er in seinen eingehenden Studien über Dürer auch den grossen Freund desselben in den Kreis seiner Betrachtung zog, und wenn hier das Resultat seiner erfolgreichen und höchst dankenswerthen Untersuchung wiederholt wird, so ist es nur billig, anzuerkennen, dass ihm die Priorität dieses Fundes, wenn man so sagen darf, gebührt.

Dass man das von Pirkheimers eigener Hand geschriebene Concept noch besitzt, ist ein Zeichen, dass er an Tscherte ein sauberes Mundum, wahrscheinlich mit seiner eigenhändigen Unterschrift versehen, abschickte, wie denn auch dem Originalconcept eine Copie beiliegt. Diese weicht im Wortlaut nicht von der Urschrift ab, erlaubt sich nur in der Rechtschreibung so zu sagen einige Aenderungen, die indessen von keinem Belang sind. Zugleich sieht man, dass er dem Abschreiber nicht ganz traute und sich hütete, Namen zu nennen. Diess ist besonders bei dem Manne der Fall, dem Tscherte auch ein Exemplar des Büchleins geschickt hatte, über den er sich wohl äussert, und zwar so, dass eine wenn auch nicht gerade feindselige aber doch jedenfalls entfremdete Gesinnung daraus ersichtlich ist. Murr und ihm folgend Campe, denen als Dritter im Bunde, Münch, p. 52, beizugesellen ist, obgleich er hier, wie in andern Fällen nur nachplaudert, was er gehört hatte, und von eigenem Urtheil keine Rede sein kann, haben ohne viel Bedenken in diesem Manne den vielberufenen Osiander zu erkennen geglaubt. Allein die Züge, mit

welchen Pirkheimer den Ungenannten zeichnet, dürften auf diesen Mann doch keineswegs passen. Osiander war, so viel man weiss, weder mit Pirkheimer noch mit Dürer jemals durch besondere Freundschaft verbunden, auch mochte seine Persönlichkeit schwerlich für diese Männer etwas Anziehendes haben, sondern eher etwas Abstossendes, das durch die Heftigkeit und Rohheit, womit er in seinen glaubenseifrigen Predigten die Gefühle der Klosterfrauen zu St. Clara verletzte, gewiss nur verstärkt wurde, und wie sehr auch Pirkheimer selbst dem Klosterwesen abgeneigt sein mochte, so waren doch seine Schwestern, mit Ausnahme der an Martin Geuder verheiratheten Juliana, sämmtlich theils in Nürnberg, theils auswärts im klösterlichen Verbande, ja er hatte sogar drei seiner eigenen Töchter in Klöster gebracht. Das Mitgefühl des Bruders und des Vaters musste ihn gegen einen Mann von Osianders Art immer einnehmen. Ferner war Osiander in einer verhältnissmässig erst späten Zeit, erst 1522, nach Nürnberg gekommen, und da Pirkheimer bekanntlich schon zu Ostern 1523, aus Gesundheitsgründen, die der Rath anerkannte, aus dem Rathe getreten war, so wird sich ein Anlass zu einer mehr als oberflächlichen Bekanntschaft, die aber nicht in Freundschaft übergehen konnte, zwischen beiden Männern nicht ergeben haben. Mit Dürer war es gewiss derselbe Fall. Wie sollte der hochbegabte Künstler an dem bilderstürmerisch angelegten Prediger zu St. Lorenzen Gefallen gefunden haben! Auch ist nicht die geringste Spur eines Verkehrs zwischen Osiander und diesen Männern vorhanden. Ganz anders aber ist es mit einem andern Manne, auf den die von Pirkheimer angegebenen Züge alle passen, der ihm früher befreundet gewesen, der auch hatte Büchlein ausgehen lassen und über den sich Clara in einem Briefe an ihren Bruder so ausspricht, dass sie ihn um Verzeihung für ihr Misstrauen gegen denselben bittet, nemlich Lazarus Spengler. Nimmt man noch die (in Waldaus Beitr. 1. 247 abgedruckten) Reime Pirkheimers hinzu, in denen er, angeblich im Jahr 1524, vielleicht aber erst in einem folgenden Jahre, seinem Unmuth über Osiander und Spengler Luft macht, indem er diesen einen stolzen Schreiber ohne alle Ehrbarkeit und einen lasterredenden, ehrabschneidenden Schreiber, nennt, so dürfte sich wohl die Frage, wer gemeint ist, für Spengler entscheiden. Dass früher eine gewisse, auf den Grund gemeinsamer Ansichten in der kirchlichen Frage gestützte Uebereinstimmung, ja wenn man will, Freundschaft zwischen beiden Männern stattgefunden habe, das geht aus den zwölf Briefen hervor, die Spengler, da er, nebst Pirkheimer mit dem Kirchenbann belegt, 1520 an denselben nach Neuhof, allerdings um in ihrer gemeinsamen Angelegenheit auch gemeinsame Schritte zu thun, schrieb (abgedruckt in Riederers Nachr.), und auch der liebenswürdig launige Brief, den Caritas an Nützel, Dürer und Spengler 1518 nach Augsburg schrieb, ist ein Beweis, dass man in der Pirkheimerischen Familie Spengler als einen wohlgesinnten Freund betrachtete. Aber über diese Gemeinschaft der Ansichten hinaus ging das Verhältniss Spenglers und Pirkheimers gewiss nicht. Und dann hatte die Reformation mit ihren Consequenzen einen Riss zwischen viele freundschaftliche Beziehungen gemacht. Spengler beherrschte, auf Osiander gestützt, allmälig den ganzen Rath, nicht nur den ihm ganz ergebenen und

wie er leidenschaftlichen Caspar Nützel, sondern auch seit dessen 1529 erfolgtem Tode den milden und gutmüthigen Hieronymus Ebner, und man kann es nur begreiflich finden, wenn der aristokratisch gesinnte Pirkheimer sich über die Gewalt entrüstete, welche ein Schreiber, der, mochte er auch noch so gelehrt sein, doch immer ein Diener war und blieb, über die Herren des Raths ausübte. Cocleus, freilich ein bei den strenggläubigen Protestanten übelberufener Name, spricht sich in einem Brief vom 27. März 1530 (Heum. Doc. lit. p. 74) gegen Pirkheimer so aus: Miror autem plurimum, qua fronte totus Senatus potuit praeferre Christoph. Tetzel Domino Mart. Geudero, seni adeo maturo et tot egregiis filiis adornato, sed Lazarus vester videtur in manu habere, quibus velit, dignitates tribuere, sed feramus illam temporum iniquitatem, donec benignus nos Deus aliquando restituat. Ohne hier zu untersuchen, ob nicht der um Vieles jüngere Tetzel dem im Greisenalter stehenden, auch früher nicht thatkräftig auftretenden Geuder mit Recht vorzuziehen war, wobei auch die Berücksichtigung, dass er Söhne hatte, gar nicht hieher gehörte, so sieht man doch, wie man auswärts überall die Wirksamkeit Spenglers, seinen Alles leitenden Einfluss zu bemerken glaubte. Ob man darin irrte, ob man seinen Einfluss für mächtiger hielt, als er wirklich war, das mag wohl sein, aber hier kommt nichts darauf an, man lebte wenigstens des Glaubens, es sei so, und Pirkheimer scheint nach Allem diesen Glauben getheilt zu haben. Aus diesem Grunde nannte er ihn nicht mit Namen, weil er mit ihm, dem einflussreichen Rathschreiber, offen zu brechen Bedenken trug. Der Empfänger des Briefs wusste ja doch, wer gemeint war. Man ist es gewohnt worden, in Lazarus Spengler den Inbegriff aller protestantisch gläubigen Vollkommenheit zu sehen, und Haussdorffs fleissiges Buch, über das bis jetzt noch Niemand in seinen Untersuchungen hinausgegangen ist, hat das Material zu all den blos auf Erbauung berechneten Traktätlein, auch in der neuesten Zeit geliefert, so dass weder Murr noch Campe, von der hergebrachten Meinung befangen, es gewagt hätten, an diesen Mann Gottes bei der von Pirkheimer zwar nicht genannten, aber scharf genug gekennzeichneten Persönlichkeit zu denken. Mit dieser Vermuthung, die aber für den Schreiber zur Gewissheit geworden ist, soll dem wirklichen Verdienst Spenglers, das darin gesetzt werden dürfte, für die neugläubige Partei der Alles zusammenhaltende Leitstern zu sein, kein Abbruch gethan werden, es wird jedoch erlaubt sein, anzunehmen, dass Pirkheimer diese Parteiansicht nicht theilte und wie er auch sonst in seinen Ansichten von dem, was bei der Masse in hergebrachter Gedankenlosigkeit und Prüfungsunfähigkeit zum blind angenommenen Glaubensartikel geworden war, abwich, so auch über die Werthschätzung eines Einzelnen seine besondere Ansicht hatte. In Zeiten, wo sich Parteien bilden und einander schroff gegenüber stehen, pflegt man das Verdienst des Einzelnen nicht mehr unbefangen, sondern nur nach der Bedeutung desselben für seine Partei abzumessen, und in dieser Weise dürfte auch Spenglers durch seine Parteigenossen hocherhobene Bedeutung zu beurtheilen sein. Ein einmal gewonnenes günstiges oder ungünstiges Vorurtheil bleibt Jahrhunderte lang unangefochten stehen und es hält schwer, gegen die von den Ahnen her überkommene

Anschauung einer geläuterten und nüchternen Ansicht den Sieg zu verschaffen.

Der ganze Brief ist in Pirkheimers Concept 138 Zeilen lang und zerfällt in drei ungleiche Theile, von denen sich der erste 27 Zeilen enthaltende mit der Ursache von Dürers Tod befasst, der zweite, von Z. 28 bis 42 von Hirschgeweihen handelt, der dritte, von Z. 43 bis zu Ende, hohe und niedere Politik, den Türkenkrieg, die Reformation und die Zustände in Nürnberg bespricht. Es war also jedenfalls eine grosse Einseitigkeit, dem Brief die Ueberschrift so zu geben, wie Murr und Campe gethan haben, da die Besprechung von Dürers Tod kaum den fünften Theil des ganzen Briefes einnimmt und die dritte Abtheilung jedenfalls, wie der Zeilenzahl nach die umfassendste, so wegen des Inhalts ohne alle Frage die wichtigste ist. Aber die Sucht des Geklatsches hat sich, wenn auch dann und wann die Aeusserung: ich bin anfangs auch gut lutherisch gewesen, aufgegriffen worden ist, mit Vorliebe der Verlästerung der armen Agnes bemächtigt und es ist in der That merkwürdig, mit welcher Lust und mit welchem Behagen Männlein und Fräulein aus der Literatenzunft über den guten Leumund der armen Frau hergefallen sind. Bald soll eine stille Eifersucht auf Clara Pirkheimerin, die, nach Allem zu schliessen, Dürern, der 1494 von der Wanderschaft zurückkehrte, gerade in demselben Jahre als Clara ins Kloster kam, schwerlich auch nur von Ansehen gekannt hatte, da Pirkheimers Bekanntschaft und Freundschaft mit Dürer schwerlich über 1495 zurück datirt werden kann, oder gar eine stille Eifersucht auf die Kunst, weil Dürer derselben so hingegeben gewesen sei, dass er seine Frau darüber vernachlässigt habe, die Ursache der Quälereien und Nergeleien gewesen sein, mit denen Agnes ihren Mann zu todt peinigte. Auch die Briefe Dürers aus Venedig haben Belege dazu liefern müssen und aus der trockenen Art, mit welcher er von »dem Weibe« spricht, hat ein Neuester ein unverkennbares Zeichen des Kaltsinns gegen seine Ehehälfte erkannt. Was Hr. Dr. v. Eye über Agnes ausgesprochen hat, darf man zum Theil als nicht gesagt und zurückgenommen betrachten, indem in den Nachträgen zu seinem Buch, die Vorwürfe, sie, als eines Handwerkers Tochter, habe einen Künstler, i. e. ein Wesen von höherer Art, gar nicht begriffen und ihn, obgleich es ihr nicht gelang, zu ihrer eigenen angebornen Gemeinheit herabzuziehen gesucht, auf den Grund der seitdem gelieferten Nachweise, dass die Mutter der Agnes Dürerin aus patricischem Geschlecht und ihr Mann Hans Frey keineswegs ein Handwerker, sondern ein zu den ehrbaren Ständen gehörender geachteter Bürger war, der verschiedene künstlerische und mechanisch physikalische Liebhabereien verfolgte, um deren willen er nur von Unkundigen den Handwerkern beigezählt wurde, widerrufen worden sind. Hr. M. Thausing, dem die Kenntniss Dürers so viel verdankt, zumal durch die Herausgabe seiner Briefe, Tagebücher und Reime etc., Wien 1872, hat sich die dankbare Mühe gegeben, in dem Artikel »Dürers Hausfrau« in der Zeitschrift für bildende Kunst 1868 Alles, was zur Ehrenrettung der schwer verunglimpften Frau gesagt werden konnte, so zusammenzustellen, dass man vom Geist des Widerspruchs in höchster Potenz erfüllt sein muss, um sich seinen Beweisen noch

zu entziehen. Um hier noch kürzlich darüber ein Paar Worte zu sagen, so kann man immerhin zugeben, dass Agnes, nach der Weise vieler, sonst braver und rechtlicher Frauen auf den Erwerb durch den Fleiss ihres Mannes sehr — wie man hier zu Lande sagt — aus war, dass sie gelegentlich keifte, und da sie kinderlos war, der Ehegatte zunächst der einzige war, an dem sie ihre Lust zu keifen sättigen konnte. Aber am Keifen einer Frau stirbt ein Mann nicht so leicht, und die Abzehrung, an der Dürer starb, bekam er gewiss nicht durch das Keifen seiner Frau. Dürer hatte von Haus aus wenig oder gar kein Vermögen, das Haus unter der Veste S. 493 gehörte nicht ihm allein, sondern den Brüdern zusammen, und das a. 1509 von ihm selbst erkaufte war nur gering von Werth, war allerdings ein Obdach und als solches nicht zu verachten, aber was man zum Leben braucht, musste er durch tägliche Arbeit erst verdienen. Von Seite des Staats, hier der Stadt, wurde für die Kunst gar nichts gethan, in dem Budget des Raths war keine Position für die Kunst eröffnet, die namhaften Kunstwerke, deren sich Nürnberg noch jetzt erfreut und rühmt, waren alle aus Privatopfern hervorgegangen. Das Sakramentsgehäuse zu St. Lorenz hatte Adam Kraft im Auftrage und auf Kosten der Imhofe gemacht, derselbe auch im Auftrage Schreiers und Landauers das grosse Begräbnissdenkmal am Chor von St. Sebald. Peter Vischer hatte den Baldachin über St. Sebalds Sarg, indem die Geldmittel durch eine von den Kirchenvorständen der Kirche veranlasste Kollekte geschafft wurden, gegossen, der englische Gruss bei St. Lorenzen ist von den Tuchern dem Veit Stoss aufgetragen gewesen und die prächtigen gemalten Fenster in den Kirchen wurden von den einzelnen Familien, die darin zur Ehre ihres Geschlechts ihre Wappen anbringen liessen, gestiftet; aber der Rath that Nichts dazu, als dass er die Unternehmung schützte und geschehen liess. Es ist sehr die Frage, ob Dürer von den Schülern und Lehrlingen, die er hatte und nach Umständen bildete und heranzog, wie Hans Penz, Hans von Culmbach, und andere, einen andern reellen Vortheil hatte, als dass ihm allenfalls die Kost, die er ihnen reichte, vergütet wurde, und dass sie ihm mit ihren Diensten, so weit sie dazu brauchbar waren, an die Hand gingen. Selbst Dürers Reise in die Niederlande war eine Speculation, von der er aber keinen sonderlichen Erfolg erntete. Dann war auch das, was Agnes nach ihres Vaters Tode bekam, zwar immerhin etwas, aber doch nicht so viel, um sie aller Sorge zu entheben. Die kaiserliche Pension, die er mit Mühe und Noth nach K. Maximilians Tod auch von K. Karl V. fortbezog, hörte selbstverständlich mit seinem Tode ganz auf, ein Testament machte er nicht, so dass sie, bei ihrer Kinderlosigkeit, voraussah, mit ihren Schwägern, was auch geschah, abtheilen zu müssen, — es war ihr also nicht zu verdenken, wenn sie vor Allem an ihre Zukunft dachte. Dazu war Dürers Art echt künstlerisch angelegt, bei höhern Planen und Entwürfen etwas unbesorgt um die Gegenwart und Zukunft, er kaufte manchmal, was er nicht brauchte, verschenkte an gute Freunde, wenn er ihnen einen Gefallen damit erweisen konnte, und sah, ohne leichtsinnig genannt werden zu dürfen, doch nicht mit solcher Genauigkeit auf das Einzelne, wie seine sparsame, haushälterische Frau Agnes. Renten und Gülten aus Gütern und Häusern

hatte er nicht, der Garten an der Bucherstrasse, den er von Jacob Baner, als dieser von Nürnberg weg nach Krakau zog, 1512 um 90 fl. gekauft hatte, wird wenig abgeworfen haben, er hatte wohl einiges Geld in der Losungstube liegen, doch wollte das nicht viel bedeuten. Wenn Pirkheimer sagt, sie habe ihn abgehalten, sich manchmal einen guten Muth zu machen d. h. lustig zu sein mit guten Freunden, so mochte Agnes auch in der Gesundheit ihres Mannes, der schon, seit er von den Niederlanden heimgekehrt war, wie er selbst im Verlauf seines Reiseberichts (Thausing p. 117. Z. 9.) sagt, ein Unwohlsein verspürte, wogegen er schon dort, aber ohne dauernden Erfolg, medicinirt hatte, einen guten Grund haben, ihn von solchen Gelegenheiten zurückzuhalten. Uebrigens wird auch diese Aeusserung Pirkheimers nicht so buchstäblich, als habe sie ihn von allem Umgang abgeschlossen, genommen werden dürfen, und kann höchstens auf die zwei letzten Lebensjahre des Künstlers gehen. Denn bei den Gastungen, die Pirkheimer a. 1526 durch Melanchthons Anwesenheit veranlasst, diesem zu Ehren gab, wurde auch Dürer geladen, wie aus Caspar Peucers Traktat hervorgeht, aus dem Murr im Bd. 10 des Journals p. 40 eine ziemlich heftige Scene zwischen ihm und Pirkheimer mittheilt. Auch kann man beiläufig die Leidenschaftlichkeit Pirkheimers und die ruhige Besonnenheit Dürers daraus ersehen, der den bis zur persönlichen Beleidigung sich steigernden Reden seines Freundes mit Festigkeit zu begegnen wusste. Doch es mag mit dieser Wiederaufnahme eines fast überflüssig gewordenen Kampfes für die verunglimpfte Agnes genug sein, wiewohl Mohren weiss zu waschen eher gelingen möchte, als die Unbilligkeit von Pirkheimers Vorwürfen der Welt einleuchtend zu machen. Es ist unter diesen Umständen immer erfreulich, dass dem von Thausing zuerst öffentlich ausgesprochenen Urtheil, welchem der Schreiber dieser Zeilen schon längst beigepflichtet hatte, in neuerer Zeit auch ein anderer Urtheilberechtigter öffentlich beigetreten ist, nemlich R. von Retberg in seinen »Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871, 8.« Es wird hier wie anderwärts gehen, dass Stimmen nicht gezählt sondern gewogen werden müssen, und dass nicht Majorität zu entscheiden hat, sondern Autorität.

Zu der zweiten nur 14 Zeilen umfassenden, die ihm von Hrn. Hartman von Liechtenstein zugekommenen Hirschhörner betreffenden Abtheilung, ist kein besonderer Zusatz nöthig. Er spricht davon, als sei ihm wenig an dergleichen Dingen gelegen, wie wohl man doch seine Liebhaberei deutlich ersieht. Auch hier gedenkt er der Agnes Dürerin, die ein gar schönes, das Albrecht gehabt hatte, und das er gern gehabt hätte, heimlich und um einen Spott, sammt vielen andern schönen Dingen weggegeben habe. Auch das wurde ihr von Pirkheimer ins Sündenregister geschrieben. Man hat wohl auch die Bemerkung gemacht, dass Pirkheimer zur Förderung der Kunst unmittelbar nichts gethan. Dies ist richtig, allein dieser Vorwurf trifft nicht ihn allein, sondern den grössten Theil seiner Zeitgenossen und seine Mitbürger insgesammt. Erst nach seiner Zeit beginnen Gemälde und Kunstsachen auch von Privatmännern gesammelt zu werden, wiewohl man nur mit Bedauern die Schicksale solcher kostspieligen Liebhabereien lesen kann, die, wenn sie

nicht dem Hammer des Auktionators anheimfallen, von bedürftigen Erben en bloc verkauft werden, wie schon in der Mitte des 17. Jahrhunderts die Imhofische Sammlung an den Lord Arundel kam, oder auf andere Weise zu Grunde gehen, wie in allerneuester Zeit die Sammlung des Sir Richard Wallace durch Feuer vernichtet wurde. Freilich ist den elementarischen Gewalten, die das Gebild der Menschenhand hassen, am Ende Alles unterworfen, wie auch Dürers berühmtes für Jakob Heller gemaltes Altarbild ein Raub der Flammen geworden ist. Minder kostspielig ist jedenfalls jene Liebhaberei Pirkheimers, in der er sich mit Dürer begegnete. Noch in der 1531 vollzogenen Erbtheilung werden die Hirschengehörne, die am Gang herumgehangen sind, erwähnt und auf 25 fl. geschätzt.

In der dritten und letzten Abtheilung lässt er sich über grosse und kleine Politik, über die Lage des Reiches sowie der Stadt Nürnberg, mit derselben Bitterkeit vernehmen, von welcher das ganze Schreiben durchdrungen ist. Er hatte sich, wie schon berührt, mit der Hoffnung geschmeichelt, durch die Einführung der neuen Lehre werde dem früheren Missbrauch, zu welchem die Religion hatte dienen müssen, gesteuert werden, allein er hatte sich getäuscht gefunden, indem nur die Formen sich geändert hatten, das Wesen, das durch die menschliche Natur bedingt ist, unverändert geblieben war. Er war derselben Täuschung und folgerichtig derselben Enttäuschung verfallen, wie Alle, immerhin edle Menschen, aber Idealisten und Schwärmer, durch das Eintreten einer neuen Aera zu verfallen pflegen. Man kann Pirkheimern durchaus nicht für einen ideologischen Schwärmer halten, seine ganze auf das Studium der Alten, insbesondere seine genaue Kenntniss Lucians, gegründete Bildung lässt einen solchen Gedanken bei ihm nicht aufkommen. Und doch unterlag er auch hier dem Geschick der allgemeinen menschlichen Schwäche. Er hielt die Menschheit für verbesserungsfähig, was sie nicht war und nicht ist. Darum ging er in seinem verbitterten Urtheile so weit, dass er der neuen Lehre zur Last legte, woran sie ganz unschuldig war. So, dass er das Ausreissen und Davonlaufen der Landsknechte der lutherischen Lehre beimisst, worin er höchst ungerecht urtheilt. Er nimmt an, was er am Schlusse noch besonders ausspricht: der Glaube allein mache selig, aber er verlangt, dass sich der Glaube bewähre in den Werken. Er befindet sich daher in einem immerfort schwankenden Zustand, der zu seiner gelegentlich kund gegebenen Verbitterung, wovon dieser Brief ein schlagender Beleg ist, wesentlich beiträgt. Seine Beurtheilung des Raths mag im Ganzen richtig sein; doch mögen nicht gerade »viele, denen diese Händel nicht gefallen,« im Rathe gewesen sein, jedenfalls aber war ein kleines Häuflein Solcher vorhanden, vor Allen Christoph Fürer und Martin Geuder, Pirkheimers Schwager. Der grössere Theil mag sich aus Scham, zurückzugehen, was auch gewissermassen unmöglich war, als eifrige Fortschrittsmänner gezeigt haben. Dass aber wiederum Andern es mit ihrer Anhänglichkeit an die neue Lehre wahrer Ernst war, wie dem, als der Brief geschrieben wurde schon gestorbenen Caspar Nützel, den beiden Paumgärtnern, Bernhard und Hieronymus, Christoph Kress, Sigmund Fürer und Andern, hätte er recht wohl auch hinzufügen dürfen. Dass bei den ge-

meinen Leuten die Lehre von der christlichen Gleichheit als eine Verheissung der Gütergemeinschaft und Aufforderung zur Theilung angesehen wurde, davon hatte sich schon im Bauernkrieg eine Probe gezeigt, und die verschiedenen nun entstehenden Sekten, unter denen sich die damals schon erscheinenden Wiedertäufer, trotz der wenigstens in den fränkischen Landen scharfen Verfolgung dennoch nicht nur erhielten, sondern auch in einigen Jahren sich in Westphalen in eine wahrhaft verrückte Phase gestalten sollten, der — seltsam genug — noch in neuester Zeit eine Verherrlichung durch dichterische Kunst zu Theil geworden ist, wobei jedoch weder Meyerbeers Prophet, noch novellistische Behandlungen durch Van der Velde und Andere gemeint sind, lagen allerdings in dem von der lutherischen Neuerung ausgestreuten Samen. Uebrigens muss man dem Rath doch das Zeugniss geben, dass er mit klug bemessener Strenge, die zur rechten Zeit einschritt und auch wieder Schonung und Milde anzuwenden nicht vergass, das Steuer des Staates nicht aus den Händen gab. Gerade die Jeremiade Pirkheimers, an der trotz des Pessimismus, der ihm die Farben zu seiner Schilderung lieh, viel Wahres ist, berechtigt die Späteren, mit grosser Achtung auf die Lenker des kleinen Staates zu blicken, die in einer so aufgeregten Zeit das von ihren Vätern Ueberkommene zu erhalten und zu bewahren verstanden. Es ist kein erfreuliches Bild, das in diesem Brief vor den Augen des Lesers entrollt wird, aber wie dem auch sei, dass der Mann, der die Feder führte, seiner Vaterstadt und Heimat mit Liebe und Anhänglichkeit, die sich auch im Tode kund gab, zugethan war, wird nicht zu leugnen sein, und so darf wohl dieser Brief sein Schwanengesang genannt werden.

Dr. Lochner.

Peter Vischers Messing-Gitter im grossen Saale des Rathhauses zu Nürnberg.

Die Brüder Ulrich († 1510) Georg († 1516) und Jacob († 1525) Fugger in Augsburg, die Begründer des Reichthums und der Macht dieses berühmten Geschlechts, hatten in den Jahren 1510—12 mit einem Kostenaufwande von angeblich mehr als 160,000 Gulden eine an der Westseite der St. Anna-Kirche zu Augsburg schon vorhandene gothische Capelle in prächtigster Weise mit häufiger Verwendung von kostbaren Marmorarten in italienischem Geschmack ausbauen und darin für sich und ihre Nachkommen ein Begräbniss herrichten lassen. Zum Abschluss dieser Capelle von dem übrigen Theile der Kirche bestellten [1]) sie bei dem geschicktesten Rothgiesser Deutschlands, dem durch seine vielen vortrefflichen Arbeiten schon weit und breit bekannten Peter Vischer in Nürnberg, ein Prachtgitter von Messing.

Solche Schranken, mehr oder weniger hoch, zum Abschluss des Chors oder einer Capelle einer Kirche von dem Langhause, waren in der christlichen Kirche seit alter Zeit in Gebrauch, wurden in Italien, Deutschland und sonst, nur einfach von Holz, Stein oder Eisen, zuweilen auch als hohe, künstlerisch gegliederte, durchbrochene Wände von Stein, mit Pfeilern oder Säulen und Gebälk, auf welchen Statuen standen (z. B. in S. Marco zu Venedig und besonders schön in S. Petronio zu Bologna) und seit den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts nicht selten sogar ganz und gar aus Bronze (z. B. im Dom zu Prato, in der Certosa di Pavia, in der Marienkirche zu Lübeck (1518), am Grabmal Heinrich VII. in der Westminster-Abtei zu London und sonst) gefertigt. Und eine solcher prächtigen italienischen Chorschranken aus Bronze mögen die Besteller dem Meister Vischer als Muster empfohlen haben.

[1]) Den betreffenden Vertrag habe ich bis jetzt leider nicht auffinden können.

Peter Vischer hat mit seinen Söhnen, nach Vollendung des Sebaldus-Grabes in Nürnberg (1519), in den letzten Jahren seines Lebens mit vieler Liebe an diesem Prachtgitter, allem Anscheine nach das grösste Werk seines Lebens, gearbeitet. Zuletzt, als er es nahezu vollendet hatte, nachdem aber unterdess im Jahre 1525 auch der letzte der Besteller gestorben war, entstanden zwischen den Erben der Fugger (Raymund, Anton und Jeronimus) und dem Meister Vischer Missverständnisse und Zwietracht, indem die Fugger behaupteten, das Gitter sei nicht so ausgeführt worden, als es bestellt war. Der Streit war noch nicht beigelegt, als der Meister Vischer am 7. Januar 1529 starb. Die Erben Peter Vischers, welche sein Geschäft fortführten, und die genannten Erben der Fugger verglichen sich endlich am 2. August 1529 (den Vertrag hat Lochner im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1870 Nr. 2 abdrucken lassen) in gütlicher Weise dahin, dass die Bestellung aufgehoben wurde, dass die Fugger auf das Gitter verzichteten und die Erben Peter Vischers auch die an ihren Vater darauf schon bezahlte Summe von 1437 Gulden rheinisch 11 Schilling 8 Heller behalten durften, mit dem Gitter also nach ihrem Belieben schalten konnten, ohne dass die Einen an die Andern irgend welche Ansprüche erheben würden. Da das Gitter 156 Ctr. 77 Pfd. wog, hatte Vischer nicht volle 10 Gulden pro Centner, d. h. wohl noch nicht die Hälfte des vollen Preises erhalten, denn beim Sebaldusgrabe erhielt Vischer 20 fl. pro Centner und bei diesem reich durchgeführten Gitter dürfte der contraktlich bedungene Preis mindestens ebenso hoch gewesen sein. Die Fugger aber schlossen ihre Capelle mit einem kunstvollen Gitter aus Schmiedeisen ab, welches bis zum Jahre 1817 bestanden hat, dann aber beseitigt und wahrscheinlich zerstört wurde.

Da das Fugger'sche Gitter auf diese Weise freies Eigenthum der Peter Vischer'schen Erben geworden war, boten [3]) sie dasselbe im Februar 1530 und wiederholt im März desselben Jahres dem Rathe der Stadt Nürnberg zum Kaufe an, wurden aber beide Male abschlägig beschieden, wahrscheinlich weil der Rath keine Verwendung dafür wusste; derselbe kaufte es aber am 15. Juli 1530 doch als »Bruchmessing« um den sehr geringen Preis von 6 fl. pro Centner, also zusammen 940 fl. 5 Pfund 6 Schilling, jedoch unter der Bedingung, dass wenn der Rath das Gitter etwa aufstellen lassen wollte, die Vischer'schen Erben das Fehlende gegen billige Zahlung ersetzen sollten.

---

[3]) Das Folgende nach v. Soden, Beiträge zur Geschichte der Reformation (Nbg. 1855) Seite 362 und J. Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs Heft I, Seite 25 ff.

Das Gitter wurde nun ins Zeughaus geschafft und lag dort mehre Jahre lang in einem Winkel. Zwar hatte der Rath schon am 10. März 1531 befohlen, es solle hergestellt und im grossen Saale des Rathhauses »zu einer Zier und Schönheit« aufgestellt werden; doch blieb dieser Befehl aus allerlei Gründen, besonders aber der bedeutenden Kosten wegen, welche nach einem vorgelegten Plan die Aufstellung desselben erfordern würde, Jahre lang unausgeführt. Endlich als der Rath erfahren hatte, dass der Pfalzgraf Otto Heinrich dieses Gitter für einen Neubau auf seinem Schlosse Neuburg[3]) an der Donau begehrte und der Rath, ohne sich seine Ungnade zuzuziehen, es ihm nicht hätte verweigern können, es ihm sogar hätte umsonst geben müssen, beschloss er, um dem Pfalzgrafen zuvor zu kommen, am 11. Februar 1536, das Gitter schleunigst vollenden und wie bestimmt aufstellen zu lassen. Man übergab es zu dem Zweck dem Rothgiessermeister Hans Vischer »am Graben«, welcher versprach, das Ganze innerhalb eines halben Jahres fertig zu machen, ertheilte ihm auch den Befehl, das Gitter mit einer lateinischen, aus schönen, gleich vertheilten Buchstaben zusammengesetzten Inschrift zu versehen. Doch konnte Vischer sein Versprechen, besonders weil er sich in bedrängten Geldverhältnissen befand, seine Gläubiger in Augsburg, Hall und Nördlingen dringend Geld von ihm verlangten, nicht halten. Der Rath, in welchem Vischer gute Freunde gehabt zu haben scheint, musste vermitteln, brachte im October 1537 einen für Vischer günstigen Vergleich zu Stande und gab wiederholt Vorschüsse von je 100 fl., zuletzt im April 1539 sogar 250 fl. und am 26. Sept. 150 fl., jedoch zuletzt mit dem Bedeuten, er solle bei Strafe des Gefängnisses keine andere Arbeit vornehmen, bevor er das Gitter vollendet habe, und bezeichneten ihm Weihnachten 1539 als letzten Termin. Diese Drohung wirkte, denn das Gitter wurde im Januar 1540 endlich fertig. Doch musste ihm der Meister Pancraz Labenwolf dabei helfen. Letzterer soll daran besonders die Wappen der Patrizier und einige Reliefs gefertigt haben. Der Rath gestattete ihm auch »wegen seiner nöthigen Arbeit« wiederholt, zwei Knechte über die Ordnung zu halten [4]).

Hans Vischer begann dann, nachdem er unterdess noch zweimal Vorschüsse erhalten hatte, am 19. April 1540 mit dem Aufstellen des Gitters am westlichen Ende des grossen Saales des Rathhauses und beendigte diese Arbeit dann auch bald. Das Prachtgitter grenzte nun, an Stelle einer alten Balustrade von Holz, den damals nur 2,38 M.

[3]) In demselben Schlosse befand sich auch ein jetzt im Nationalmuseum zu München aufbewahrtes Vischer'sches Bronze-Relief, Wiederholung des Tucher'schen Epitaphs im Dom zu Regensburg (jedoch mit anderer Inschrift).

[4]) A. v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft Bd. II. Seite 81.

(jetzt 5,85 M.) breiten Raum ab, in welchem das seit dem Jahr 1497 vom Rathe abgesonderte Stadtgericht seine Sitzungen hielt. Uebrigens hatte der grosse Saal damals, vor dem Neubau des Rathhauses in den Jahren 1616—19, noch nicht seine heutige Decoration.

Welche Theile von diesem Gitter noch unter des alten Peter Vischer Leitung gemacht worden sind und welche später, wird sich schwer, selbst wenn wir das Gitter noch vor Augen hätten, entscheiden lassen, da sowohl vor wie nach des alten Vischers Tode dieselben Personen daran gearbeitet haben und Ausbesserungen und Ergänzung des Vorhandenen sich wohl auf alle Theile des Gitters erstreckt haben werden. —

Nachdem das Gitter nun endlich aufgestellt war, entstand Streit zwischen dem Rathe und dem Meister. Der Letztere erhielt am 21. August 1540 als Restzahlung für seine Arbeit 26 fl., erklärte jedoch damit nicht zufrieden sein zu können und stützte seine Beschwerde besonders auf den während der Arbeit so sehr gestiegenen Preis des Messings. Der Rath aber erwiderte ihm, er habe mit ihm 18 fl. für den Centner neuer Arbeit bedungen mit dem ausdrücklichen Versprechen Vischers, das Gitter innerhalb eines halben Jahres zu vollenden; hätte er sein Wort gehalten, so hätte er das Messing billiger haben können; es sei mithin Vischers Schuld, wenn er das Material habe theurer zahlen müssen. Wegen der Ausbesserungen und des Abgangs an Messing wurden Sachverständige vernommen.

Die Arbeit des Hans Vischer scheint in der That sehr bedeutend gewesen zu sein, theils weil das Gitter ursprünglich für eine andere Stelle und einen andern Zweck als den gegenwärtigen bestimmt war, also Manches hinzugefügt werden musste, theils auch, weil bei der Jahre langen Vernachlässigung und dem Transport desselben daran Mancherlei zerbrochen worden und verloren gegangen sein mag.

Hans Vischer hat, laut Rechnung des Raths am 8. Januar 1541, im Ganzen die ansehnliche Summe von 1855 Gulden 1 Pfund 17 Schilling Heller erhalten, nämlich für das Fertigstellen von 137 Centner 89 Pfund alter Arbeit je 2 Gulden, also 275 fl. 6 Pfund 16 Pfennig, für das Herrichten von 9 Centner 12 Pfund alter zerbrochener Arbeit je 12 Gulden, also 109 Gulden 3 Pfund 20 Pfennig und für 78 Centner 29 Pfund ganz neuer Arbeit (also etwa ein Drittheil des Ganzen musste ganz neu gefertigt werden) je 18 fl., also 1409 fl. 1 Pfund 2 Pfennig. Für 9 Centner 76 Pfund Abgang von der alten Arbeit wurden ihm 58 Gulden 4 Pfund 20 Schilling abgezogen, dagegen aber als Ersatz für seinen durch die Preissteigerung des Messings entstandenen Schaden, über welchen Vischer sich wiederholt beschwerte, 114 Gulden gegeben.

Zudem erhielten seine Söhne und Knechte noch 6 Gulden Trinkgeld. Das fertige Gitter, nach seiner Vollendung 225 Centner 30 Pfund schwer, kostete darnach im Ganzen, d. h. Ankauf und Herstellung, zusammen 2796½ Gulden. Dazu kamen am 30. März 1541 noch 70 Pfund für den Bildhauer Sebald Beck, welcher die Stein-Arbeit, d. h. die beiden je 0,52 M. aus der Wand heraustretenden Pilaster von Stein, an welche das metallene Gitter, — welches trotz der Accommodirung für den gegebenen Raum zu kurz war — sich anschloss, gefertigt hatte. Der Rath scheint mit der Arbeit des Meisters Vischer schliesslich sehr wohl zufrieden gewesen zu sein, denn er gab ihm zuletzt noch ein Geschenk von 150 Gulden.

Nun wurde Einer von dem Rothschmiedshandwerk um 6 Gulden jährlich gedungen, welcher die Verpflichtung erhielt, dieses Gitter stets in gutem und reinem Zustande zu erhalten. Doch scheint er seiner Verpflichtung schlecht nachgekommen zu sein, denn am Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts war das Gitter »von Staub und Schmutz ganz schwarz und die Bilder daran unkenntlich geworden«. Der Rath beschloss daher im Jahre 1612, gelegentlich der vollständigen Restauration des Saales, besonders auch der Wandgemälde, es reinigen zu lassen. Weil die Rothschmiede für eine solche Reinigung 900 Gulden forderten, was dem Rath zu theuer war, beauftragte er den Stadttüncher Wolf Seiffner damit. Dieser wusch mit seinen Gesellen es »mit Essig und andern beissenden Stoffen« und rieb es mit Trippel ab, wodurch »das Messing wieder so schön und glänzend wurde, als wenn es neu und vom Guss komme«. Die Kosten dieser Reinigung betrugen nicht viel über 200 Gulden. Jeder Geselle erhielt täglich 5 Batzen Lohn und der Meister noch »ein schönes Geschenk« [5]).

Dieses Gitter war eine besondere Zierde für Nürnberg und hatte sich mehr als zwei und ein halbes Jahrhundert lang, bis zum Jahre 1806, sehr wohl erhalten.

Nachdem die freie Reichsstadt Nürnberg jedoch in den Besitz der Krone Bayern übergegangen war, wurde Vischers Messing-Gitter als »entbehrlich« auf Befehl des Kgl. Bayrischen General-Landes-Commissariats von Franken am 4. November 1806 versteigert, von dem Kaufmann Fränkel in Fürth nach dem Gewicht, und zwar der Centner um 53 fl. 32 kr., also zusammen 12,057 fl. 18 kr., gekauft, von diesem jedoch sehr bald mit 1000 Gulden Nutzen an den Kaufmann Schnell (an Firma Schnell und Kästner) in Nürnberg verkauft, in der Zeit vom

[5]) Siehe v. Soden, Kriegs- und Sittengeschichte der Reichsstadt Nürnberg Bd. I. Seite 324.

27. November bis 5. December unter der Direction des Senators und Baudirectors Freiherrn v. Welser und unter der speziellen Leitung des später durch seine Forschungen und Entdeckungen in Griechenland bekannt gewordenen Königl. Bauinspectors Carl Haller von Hallerstein von dem Kupferschmiedemeister Harscher abgetragen, am 9. Dec. in der Peunt gewogen und dann in das Gewölbe des Kaufmann Schnell am Kornmarkt gefahren.

Das Gitter war nun in 168 Stücke aus Messing im Gesammtgewicht von 225 Centner 23 Pfund (ein genaues Verzeichniss der einzelnen Stücke nebst Angabe des Gewichts derselben hat Baader Heft I. Seite 28—30 seiner »Beiträge« publicirt) und 127 Stück Eisen, zusammen 58 Pfund schwer, zerlegt. Bevor es abgetragen wurde, was zum grössten Leidwesen der Bürger Nürnbergs geschah, zeichneten [6]) es aus Interesse daran, unter sehr ungünstigen Umständen, zum Theil beim Schein von Talglichtern, der genannte Architekt Haller in Gemeinschaft mit dem Maler Zwinger, dem bekannten Kunstfreunde Boerner und dem Prediger Wilder, und nach diesen Skizzen fertigte Haller dann, wie es scheint auf Anregung des Kunsthändlers Frauenholz, zum Zwecke des Verkaufs des Gitters nach dem Auslande, eine genaue, sorgfältig nach Massen aufgetragene Zeichnung des ganzen Gitters, welche jetzt leider verloren zu sein scheint [7]).

Der Kaufmann Schnell liess zur Probe, um sich von der Güte des Materials zu überzeugen, eine Thür einschmelzen, trat dann aber, wahrscheinlich auf Veranlassung einiger Kunstfreunde, welche das Gitter zu erhalten wünschten, mit dem bekannten Kunsthändler Frauenholz wegen eines vortheilhaften Verkaufs des Gitters als Ganzes in Unterhandlung. Der Plan des Frauenholz, es in Wien, wo er viele Verbindungen mit Kunstfreunden hatte, zu »placiren«, scheiterte. Doch verkaufte Schnell, wie er selbst in einem Briefe [8]) an Haller vom 7. Au-

---

[6]) Diese Skizzen befinden sich jetzt, aus Boerners Nachlass stammend, in Privatbesitz zu Nürnberg.

[7]) Sie befand sich im Nachlasse Hallers und wurde im December 1847 durch Baurath Solger für die Kunstgewerbeschule zu Nürnberg gekauft, wo sie jetzt jedoch nicht mehr aufzufinden ist.

[8]) Seiner Hochwohlgeboren dem Herrn Baron v. Haller, Bauinspector.

Ich habe mit Ew. Hochwohlgeboren und Herrn Frauenholz die Uebereinkunft getroffen, dass ich Ihnen für den Absatz meines Gitters 6 Procent Provision zugestehen würde. Der Plan des Herrn Frauenholz es in Wien zu placiren scheiterte. Er machte mir deswegen, dass ich eine Thür schmelzen liess, die ich mit der Bedingniss hergab, sie wieder ebenso hergestellt zu erhalten als sie war, die unbescheidensten Vorwürfe. Die Zeichnung, welche Ew. Hochwohlgeboren zum Behuf dieses Absatzes machten, wurde mir auf höfliches Bitten unbescheiden geweigert.

gust 1807 angibt, es bald darauf nach Frankreich, »dem grossen Sammelplatze aller Kunstwerke Europas«, wo es »der Kunst erhalten« blieb und »einen ausgezeichneten Platz« gefunden hat. Wohin das Gitter gekommen ist und sich jetzt befindet, ist jedoch nicht bekannt. Der ungenannte Verfasser des im Jahre 1831 zu Nürnberg erschienenen vierten Heftes der »Nürnbergischen Künstler« gibt Seite 47 an, es befinde sich »in dem Garten eines Privatmannes bei Lyon, der die Kaufofferte, welche ihm König Ludwig von Bayern noch als Kronprinz zur Wiedererlangung dieses schätzbaren Kunstwerks machte, abwies«. Andere ältere Nachrichten weisen auf Marseille hin. Anderseits habe ich von Hofrath von Hüter, Privatsekretär des Königs Ludwig, erfahren, dass der König sich bis in die letzten Lebenstage hinein lebhaft für Wiedererlangung dieses Gitters interessirt habe, es aber, trotzdem er die Hilfe des Kaisers Napoleon in Anspruch genommen, nicht habe auffinden können. Ich selbst habe mir sehr viel Mühe gegeben zu erfahren, wo das Gitter sich jetzt befindet, habe viele Nachfragen an auswärtige Kunstfreunde gerichtet und mehre öffentliche Aufrufe erlassen; doch war bis jetzt Alles umsonst. —

Die bayrische Staatsregierung hat später ihr der Stadt Nürnberg durch den Verkauf dieses Gitters angethanes Unrecht eingesehen, hat daher im Jahre 1824 die für das Gitter eingenommene Summe der Stadt als Beitrag zu den Kosten der Restauration des Schönen Brunnens zurückgegeben.

Von der Beschaffenheit dieses Gitters haben wir jezt eine nur unvollkommene Vorstellung. Die bekannten alten Abbildungen des Gitters auf einem Gemälde (Nr. 59 der städtischen Kunstsammlung vom Jahre 1649) von Leonhard Hoss, auf dem grossen Sandrart'schen Gemälde vom Jahre 1650, das Friedensmahl im Rathhause darstellend (gestochen von Wolfg. Kilian und auch von Friedr. Wagner), auf einem Kupferstich von J. A. Delsenbach aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, dazu noch das Gemälde Nr. 61 der Nürnberger städtischen Kunstsammlung

---

Dies unverdiente Benehmen musste mich sehr beleidigen. Ich habe demohngeachtet, ohne alle diese Mittel, durch mein thätiges Benehmen mein Gitter placirt, und was mich am meisten freut, es der Kunst erhalten. Es hat unter dem grossen Sammelplatz aller Kunstwerke Europas in Frankreich einen ausgezeichneten Platz gefunden! Ew. Hochwohlgeboren haben dabei viele Mühe gehabt, die ich nicht unerkenntlich lassen wollte. Meine Ausbeute ist nicht gross; genehmigen Sie dahero anliegendes wenige mit solch gutem Herzen anzunehmen als es gegeben wird. Die fl. 6 Münze sind als Biergeld für Taglöhner, warum sie mich angingen. Obiger Vorfall ist Ursache, dass alles erst heute kommt. Mit aller Hochschätzung Ihr ergebener

Schnell.

Am 7. August 1807.

vom Jahr 1658 kommt, welches nur den obern Theil des Gitters von seiner inneren, d. h. westlichen Seite darstellt, geben als Ansichten des ganzen Saales das Gitter nur als Nebensache, lassen uns also über die Einzelnheiten desselben völlig im Unklaren und gestatten uns keinen Einblick in die künstlerische Durchbildung desselben. Auf einer Zeichnung in dem Sammelbande Nr. 104 der Amberger'schen Sammlung der Nürnberger Stadtbibliothek, einen Tanz auf dem Rathhause darstellend, ist es sehr roh, wie es scheint nur aus dem Gedächtnisse gefertigt. Die noch auf Anschauung beruhende Beschreibung des Gitters aber, welche der Verfasser des vierten Heftes der »Nürnbergischen Künstler« Seite 46—47 gibt, ist unvollkommen und wohl auch nicht ganz richtig. Die beste Gesammtansicht gibt der Delsenbach'sche Kupferstich und in Betreff der Details ertheilen erwünschten Aufschluss die oben erwähnten Haller-Boerner'schen Skizzen, zusammen 36 zum Theil auf beiden Seiten bezeichnete Blätter, welche die meisten Einzelnheiten so vollständig darstellen, dass darnach, in Verbindung mit den im Rathhause selbst noch vorhandenen Spuren des Gitters, welche als werthlos im Jahre 1806 nicht beseitigt worden sind und seitdem noch bestehen, der Architekt Carl Hammer kürzlich eine wohl gelungene Zeichnung des ganzen Gitters herstellen konnte, welche der Buchhändler S. Soldan in Nürnberg in photographischen Copien in den Handel gebracht hat.

Das sogenannte Gitter war eine 10,70 M. lange, 3,56 M. hohe, architektonisch gegliederte, durchbrochene Wand aus Bronze zwischen zwei je 0,52 M. aus den Längswänden des Saales heraustretenden steinernen Pilastern, war auf beiden Seiten gleichwerthig und bestand im Wesentlichen aus acht Paar Säulen mit vollem Gebälk und dazwischen liegendem Gitterwerk. Die Composition des Ganzen ist diejenige einer Hausfaçade. Das Motiv derselben, eine Säulenreihe mit drei etwas vorspringenden breiten Risaliten, war damals in Italien bekannt und sehr beliebt.

Das Gitter stand zunächst auf einer noch erhaltenen 0,06 M. hohen — der alte Fussboden liegt aber ohne Zweifel etwas tiefer — durchlaufenden Plinthe von Stein. Die incl. Capitell und Basis 2,54 M. hohen und 0,29 M. dicken Säulen standen auf 0,83 M. hohen, vollständig gegliederten Postamenten; auf ihnen ruhte ein verkröpftes, vollständiges, aus Architrav, Fries und Gesimse bestehendes Gebälk. Die Säulen standen nicht ganz gleichmässig von einander entfernt, sondern bildeten drei weitere Intercolumnien für die Gitterthüren und vier engere, je 0,72 breit, welche fest vergittert waren. Ueber den drei Thüren befanden sich noch besondere Aufsätze, deren mittelster eine ansehnliche

Höhe hatte. Die Säulenschäfte waren glatt. Die Capitelle der Säulen waren im Allgemeinen den antiken Capitellen korinthisch-römischer Ordnung nachgebildet, entweder freie, nach Zeichnungen gefertigte Copien nach gleichzeitigen italienischen Arbeiten oder im Geiste der deutschen Frührenaissance erfunden. Uebrigens waren sie alle verschieden. Der Fries war auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt, theils Arabesken, in welchen gewisse Anklänge an gothische Formen nicht zu verkennen sind, theils Laubgehänge und Perlenschnüre, zwischen Pferdeschädeln aufgehängt, dazu Engelsköpfe, Fische, Früchte u. A., theils auch figürliche Darstellungen, Kämpfe zwischen Menschen und Meer-Centauren, Gruppen von spielenden und musicirenden Kindern, Männern, Frauen und Thieren im Wasser etc. Auf den kleinen Flächen, welche durch die Verkröpfungen entstehen, waren Wappenschilde mit Waffen, Harnischen, Vasen, gothischen Blumen, männliche und weibliche Meer-Centauren etc. angebracht. Das Hauptportal, 1,48 M. breit, im Halbkreise geschlossen, war mit einer zweiflügeligen Thür versehen. Dieselbe bestand aus einem Gitterwerk von geometrischen Figuren, gebildet durch gradlienige profilirte Leisten, an deren Kreuzungen grössere und kleinere Rosetten angebracht waren. Die Umfassung der Thür war reich profilirt und mit Ornamenten versehen, welche grosse Aehnlichkeit mit den Ornamenten in der Umfassung der in den Jahren 1521 und 1522 in der Vischer'chen Werkstätte gefertigten Epitaphien der Margarethe Tucherin im Dom zu Regensburg und der Familie Eissen in der Egydienkirche zu Nürnberg (beide abgebildet im vierten Heft der »Nürnbergischen Künstler«) hatten. Auch die Schlagleiste dieser Thür war in gleichem Charakter ornamentirt. In den Zwickeln zwischen dem Bogen der Thür und dem Architrav waren auf der einen Seite allegorische Gestalten nach Art jener, wie sie an römischen Triumphbogen häufig sich finden, auf der andern wilde Männer im Kampfe gegen fabelhafte Thiere angebracht. Die beiden etwas niedrigern Seitenthüren, je 1,34 M. breit, oben geradlinig geschlossen, sind unter dem Architrav noch mit je einem Giebelfelde bekrönt, in welchen allegorische Gestalten, wie die Stärke und die Gerechtigkeit zwischen phantastischen Thieren, Blumen und Ornamenten dargestellt sind. Die Seitenthüren selbst, so wie die Gitter der übrigen vier Intercolumnien sind in der Art der Mittelthür behandelt. Ausser den soeben bezeichneten Giebelfeldern befanden sich über den beiden Seitenthüren und zwar über dem durchlaufenden Hauptgesimse der ganzen Gitterwand noch je ein Giebelfeld in Form eines Flachbogens mit vollständigem Gesimse, in welchen auf beiden Seiten ebenfalls Reliefs waren, die Wappen der Stadt Nürnberg von phantastischen Gestalten gehalten,

so wie Kämpfe von Centauren mit Lapithen, und Lapithen unter einander darstellend. Ueber der Mittelthür aber befand sich, wie erwähnt, noch ein höherer Aufbau, bestehend aus einer durchlaufenden Basis, auf welcher Pfeiler und Säulen mit drei bogenförmig geschlossenen Oeffnungen, darüber Gebälke mit Gesimse und Giebelfeld sich befanden. Die Pilaster waren mit Ornamenten [9]) im Styl jener des Hauptportals geschmückt und mit verschieden gebildeten Capitellen versehen. In den Zwickeln zwischen den Bogen und dem Architrav sind Genien, welche Arabesken halten, Drachen, Kinder mit Thieren spielend und Aehnliches dargestellt. Der Fries war mit Arabesken geschmückt, welche einen wesentlich andern (jüngern) Charakter tragen, als jene auf dem oben erwähnten Friese. In dem Giebelfelde war aussen Gott Vater in halber Figur, umgeben von vielen Engeln, innen das von Figuren gehaltene Wappen der Stadt Nürnberg dargestellt.

Die beiden an Ort und Stelle noch erhaltenen Pilaster aus Stein endlich, welche gleichsam die Fortsetzung des Messinggitters bilden und zwischen Wand und Gitter vermitteln, schliessen sich in ihrer architektonischen Gliederung und Ausbildung enge an die Bronzewand an. Statt der durchbrochenen Gitter sind aber volle Flächen eingefügt und diese in reichster Weise mit Ornamenten [10]) in Relief im Styl jener, welche Giovanni da Udine in den Loggien des Vaticans malte, geschmückt.

Das ganze Gitter ist durchaus in dem Formenkreise der zuerst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aus Italien nach Deutschland übertragenen und hier in den ersten Jahrzehnten des sechszehnten Jahrhunderts allmählig zur Geltung kommenden Renaissance concipirt und bis in alle Einzelnheiten durchgeführt; doch finden sich auch noch einige Anklänge an die bisher gebräuchliche Gothik.

Die Formen der Renaissance wurden bei dem am Ausgange des Mittelalters auf allen Gebieten der Kunst regen Streben nach möglichstem Reichthum zunächst nur als Erweiterung des bekannten (gothischen) Formenkreises, keineswegs als neuer, auf anderen Constructionen beruhender Baustyl angesehen, wurden lange Zeit auch nur von den Malern angewendet, von den Architekten aber, deren Kunst doch wesentlich auf der Construction beruht, wenig beachtet, nach einigen

---

[9]) Ein Gypsabguss eines dieser Pfeiler mit seinen Ornamenten hat sich noch erhalten und befindet sich im Besitz des Bildhauers Jacob Rotermundt zu Nürnberg.

[10]) Diese Ornamente sind (freilich ziemlich schlecht) in den Reise-Skizzen aus Bamberg, Nürnberg, Heidelberg etc., gesammelt von Studirenden der Kgl. Bauakademie zu Berlin auf der Studienreise im Jahre 1873, und in dem Catalog der Ausstellung von Arbeiten der vervielfältigenden Künste im Gewerbe-Museum zu Nürnberg vom Jahre 1877 abgebildet.

Jahrzehnten aber auch von ihnen als neumodische Ornamente, meist in Gemeinschaft mit gothischen Ornamenten, jedoch ohne rechtes Verständniss auf gothischen Constructionsformen angewendet. Das am meisten charakteristische Beispiel dieser eigenthümlichen und in Nürnberg sehr lange festgehaltenen Mischung [11]) gothischer Constructions- und Decorationsformen mit italienischen Ornamenten ist das in den Jahren 1508—19 von Peter Vischer und seinen Söhnen ausgeführte Sebaldusgrab.

Ganz im Gegensatze zum Sebaldusgrabe und den andern gleichzeitig ausgeführten Kunstwerken stehen in Nürnberg zwei unter einander nahe verwandte architektonische Kunstwerke, Vischers Rathhausgitter und der Saalbau [12]) in dem jetzt Ruprecht'schen Hause in der Hirschelgasse. Beide sind in rein italienischer Art concipirt und durchgeführt; einzelne Theile an beiden sind wohl Arbeiten derselben Hand.

Den neuen Geist in diesen Werken dürfen wir im Wesentlichen wohl zwei Künstlern zuschreiben, dem Hermann Vischer, Peter Vischers ältestem Sohne, welcher nach Neudörfer in Italien war und von dort »viel künstliche Dinge, die er aufgerissen und gemacht hat«, mitgebracht hatte, und dem Sebald Beck, welcher, derselben Quelle zu Folge, »nicht allein ein künstlicher Schreiner, sondern auch ein guter Bildhauer, Steinmetz und Architekt gewesen« und »seine Kunst aus Welschland gebracht« hat.

Dass das Gitter in streng italienischer Weise ausgeführt wurde, geschah höchst wahrscheinlich auf besondern Wunsch der Besteller, welche direkt auf bestimmte italienische Vorbilder hingewiesen haben werden. Ja, es ist nicht unwahrscheinlich, dass der alte Vischer gerade auf Veranlassung der Fugger und mit Rücksicht auf deren grosse Bestellung seinen Sohn Hermann nach Italien [13]) gesendet habe, um dort Studien zu machen und Vorbilder zu sammeln. Regelbücher, aus welchen Vischer die architektonischen Formen entnehmen konnte, gab es damals noch nicht. Die venetianische Ausgabe des Vitruv vom Jahre 1511 enthält nur sehr dürftige Abbildungen [14]). Er musste sich zum Zweck des Studiums der neuen Kunstformen an die ausgeführten

---

[11]) Siehe meinen Aufsatz über das Sebaldusgrab in den „Grenzboten" 1873 Bd. I. Seite 58.

[12]) Beschreibung in W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance S. 490 ff. Abbildungen in Ortweins Deutscher Renaissance. Abth. Nürnberg.

[13]) Dass die Nürnberger ihre Baumeister Studium halber nach Italien gesendet haben, ist bezeugt. Siehe J. Baader in Zahn's Jahrbüchern Bd. I. Seite 263.

[14]) Die nöthigen Vorbilder enthalten zuerst die Regole generali von 1544 und die deutsche Uebersetzung des Vitruv von Rivius, welche 1546 zu Nürnberg erschien.

Bauten halten und an Zeichnungen zu solchen. Und daran war im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts in Italien kein Mangel. In Norditalien führte Bramante seit 1476 viele Bauten aus. Die prächtige Façade der Certosa di Pavia wurde 1473 begonnen. In Venedig, jener Stadt, welche mit Nürnberg in steter und vielfacher Verbindung stand, herrschte die Renaissance in der Architektur schon seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts und war am Anfange des sechszehnten Jahrhunderts schon zu hoher Blüthe entwickelt. Wenn Vischer in Venedig war, so sah er dort viele Neubauten entstehen und fand die beste Gelegenheit, mit den Formen der Renaissance gründlich sich vertraut zu machen.

Ein anderes sehr wichtiges Hilfsmittel boten ihm ferner die Kupferstiche italienischer Meister, besonders jener aus der Schule des Mantegna, eines Zoan Andrea, G. A. da Brescia, Nicoletto da Modena, Girolamo Mocetto u. A., die er in grösserer Anzahl gekauft und nach Nürnberg gebracht haben wird. In ihnen fand er viel brauchbares Material, welches er für seine Zwecke und in seiner Weise geschickt benutzt hat. Dass solche Kupferstiche zu jener Zeit in Nürnberg häufig und viel begehrt wurden, beweist wohl die Thatsache, dass Nürnberger Meister, z. B. die Hopfer u. A., sie zahlreich copirt haben, und dass die italienischen Kupferstiche und die ähnlichen der deutschen Kleinmeister, eines Aldegrever, Altdorfer, der beiden Beheim u. A. in Vischers Giesshütte vielfach benutzt wurden, zeigen eben seine Werke, besonders aber das Gitter.

Es ist demnach in hohem Grade wahrscheinlich, dass Hermann Vischer, durch die angedeuteten Studien genügend vorbereitet, den Entwurf zu dem Gitter für die Fugger nach italienischen Vorbildern gefertigt hat. Da er jedoch schon im Jahre 1516 starb, kann er bei der Ausführung desselben nicht stark betheiligt gewesen sein. An seine Stelle werden dann Sebald Beck, der eine ähnliche Kenntniss italienischer Kunst und vielleicht noch mehr Talent besass, und sein Bruder Peter getreten sein. Nach Neudörfer hatte Beck auch »im Formen und Giessen grossen Verstand«. Und dass er im Jahre 1540 die beiden steinernen Pfeiler zur Verlängerung des Gitters gemacht, erwähnt Neudörfer ausdrücklich. Sebald Beck wird unter Beihilfe der andern Söhne Peter Vischers, vielleicht auch des alten Meisters selbst, dann nach dem vielleicht etwas modificirten Entwurf Hermann Vischers gearbeitet und manches Neue hinzugefügt, dabei auch fleissig die vorhandenen italienischen und deutschen Kupferstiche und Skizzenbücher der Künstler, welche in Italien gewesen waren, benutzt haben. Auch wurden einige der in der Vischerschen Giesshütte schon früher benutzten Renaissance-Ornamente, die

schon allgemein bekannt waren (sich z. B. auch schon auf Bildern im Theuerdank finden), wieder angebracht.

Die Wechselwirkung der Nürnberger Künstler auf einander war ohne Zweifel viel grösser, als man bisher anzunehmen geneigt war. Dabei kann man sich das Schaffen derselben nicht handwerksmässig genug denken. Einer entnahm von den Andern so viel an künstlerischen Motiven, als er bekommen konnte, und benutzte sie, so gut es eben ging. Der Hauptwerth der in jener Zeit geschaffenen Kunstwerke ist weniger Verdienst der einzelnen Künstler, als der Tradition und der guten Schule. Wirklich Neues zu schaffen vermochten auch im sechszehnten Jahrhundert nur Wenige, besonders Begnadigte. Sebald Beck hat dann ohne Zweifel auch dem Hans Vischer bei Abänderung und Vollendung des Gitters, nach dem Ankauf desselben durch den Rath rathend und helfend zur Seite gestanden.

Aus dem Vorstehenden ergibt sich also, dass das Vischer'sche Messinggitter keineswegs ein geniales Kunstwerk ganz neuer Art, nicht ein Werk von besonderer Erfindung war, sondern nur eine geschickte, mit Verständniss ausgeführte Compilation in Italien allgemein bekannter Ideen und Motive. Für Deutschland aber ist es der Anfang einer neuen Richtung in der Kunst. Wir müssen es demnach als eines der wichtigsten Denkmale der Geschichte der deutschen Kunst, als das grossartigste und mit der grössten Opulenz durchgeführte und Epoche machende Werk der deutschen Früh-Renaissance betrachten. Deutschland hat an ihm einen Markstein seiner Kunstgeschichte, Nürnberg einen wesentlichen Schmuck verloren. *R. Bergau.*

Die Ausgrabungen in Olympia.

Die Resultate der Ausgrabungen in Olympia, soweit sie im ersten Jahre gefördert werden konnten, liegen zwar noch nicht vollständig vor, immerhin aber ist das, was bis jetzt schon bekannt ist, bedeutend genug, um in kurzen Worten hier angezeigt und besprochen zu werden. Die Quellen für das Nachfolgende sind zunächst die Berichte, die zuerst im Staatsanzeiger publicirt und in der archäologischen Zeitung wiederholt sind; ferner Besprechungen der gefundenen Inschriften, gleichfalls in der archäologischen Zeitung veröffentlicht; vor allen Dingen aber die seit wenigen Tagen in der Rotunde des Museums aufgestellten Gypse, Abdrücke von sämmtlichen bis jetzt gefundenen Sculpturen und der hauptsächlichsten Inschriften enthaltend. Man sieht, für Sculpturen und Inschriften fliessen die Quellen so gut wie man sie nur wünschen kann; wenig jedoch lässt sich bis jetzt über die architektonischen Ergebnisse sagen; in Bezug darauf werden wir warten müssen, bis ein eingehendes Werk von Seiten der Leiter der Ausgrabungen von den betreffenden Untersuchungen Kunde giebt. Doch, so viel ich weiss, ist es schon der Vollendung nahe, so dass auch nach dieser Richtung hin unsre Neugierde bald befriedigt werden wird.

Man hatte damit begonnen, rings um den Tempel, dessen Lage noch von der französischen Ausgrabung 1829 her sicher war, Gräben zu ziehen und zunächst den davon eingeschlossenen Raum zu durchsuchen; die Gräben der Ost- und Westseite, bis zu einem Abhange, dem alten Flussbette des Alpheios, verlängert, gestatteten dann bequem den Schutt zu beseitigen. Man ist nun bis zum Mai dieses Jahres, wo die Arbeiten geschlossen werden mussten, so weit gekommen, dass das ganze Tempelfeld, mit Ausnahme der Nordseite, offen zu Tage liegt, und dass der Raum neben dem Tempel, besonders nach Osten hin, frei geworden ist. Da die Hauptthätigkeit auf die Ostseite, die Eingangsseite, gerichtet war, kann es nicht Wunder nehmen, auch die meisten Funde auf dieser Stelle verzeichnet zu sehen.

Ich werde die gefundenen Sculpturen nun einfach in der Reihenfolge aufzählen, wie sie in der Rotunde des Berliner Museum aufgestellt sind; chronologisch, nach der Zeit ihrer Auffindung, zu Werke zu gehen, scheint mir ungeeignet, schon deshalb, weil dadurch manche in Bruchstücken zu verschiedenen Zeiten gefundene Figuren (einige Fragmente sind ja erst hier in Berlin als zugehörig erkannt worden) aus einander gerissen würden.

Nr. 1. Flussgott; eine nach l. gelagerte Gestalt, der leider Arme, Kopf und Beine von der Hüfte an fehlen; das Gewand war um die Hüfte herumgelegt; der Gott liegt in bequemer Haltung, auf den Bauch ausgestreckt; mit seinen Ellenbogen stützte er sich wohl auf den Boden auf, und liess den Kopf in den Händen ruhen. Da er zu dem Ostgiebel gehörte, kann er nur in der rechten, nördlichen Ecke angebracht gewesen sein; dann war es Kladeos, seinem Flusse zunächst.

2. Gelagerter Mann, n. l. Er hat den Oberkörper aufgerichtet, indem er sich mit der l. H. auf seinen Sitz stützt; die rechte Hand legte er, wie um sein Haupt zu stützen, an die r. Backe, wo noch der Daumen und ein Rest der Hand erhalten ist. Beide Arme fehlen, die Beine sind von der Hüfte an abgebrochen. Auch er zeigt nackten Oberkörper. Die Figur ist besonders interessant, weil bei ihr allein der Kopf erhalten ist; das Gesicht ist ziemlich einfach gestaltet, ohne viel Ausdruck; der Backenbart ist in lauter kleine Löckchen abgetheilt, während der Schnurrbart als einheitliche, ungetheilte Masse behandelt, ungefähr so wie bei dem Marsyas des lateranischen Museum sich um den Mund auf den Backenbart legt. Das Haar, durch nahe bei einander stehende Striche gebildet, läuft gleichfalls in Löckchen aus. Oben auf dem Kopf, auf der rechten Seite, ist die Oberfläche abgearbeitet und dann nachträglich durch einige tiefere Einschnitte das Haar fortgesetzt worden; vielleicht war dies Abarbeiten nöthig um die Figur an der gewünschten Stelle im Giebelfeld unterbringen zu können.

3. Stehender Mann, e. f., mit Gewand bekleidet, das sich von der l. Schulter her über den Rücken nach rechts zieht und unter dem r. Arm durch über die r. Schulter geschlagen wird. Der Kopf und die Arme fehlen, doch ist die r. H., die in die r. Seite gestemmt war, erhalten; der l. Arm war seitwärts ausgestreckt und hielt wohl eine Lanze. Das r. Bein fehlt von der Mitte des Oberschenkels an, das l. von weiter oben. Hinten ist die Figur wenig bearbeitet. Man hat sie nicht mit Unrecht für Pelops erklärt.

4. Männliche Figur, n. r., hat sich auf das r. Knie niedergelassen, so dass das linke Bein weiter in die Höhe gerichtet ist; der l. Arm war nach vorn gestreckt, doch mit der Richtung nach unten; der

r. Arm lag etwas am Körper an, um dann gleichfalls nach vorn gestreckt zu werden. Das Gewand, dessen Zipfel über die l. Schulter fällt, umgab die Figur ganz von der Hüfte an. Der Kopf, sowie die Arme vom Oberarm an fehlen, doch die noch erkennbare Richtung, sowie die ganze Haltung machen die Beziehung auf einen Wagenlenker wahrscheinlich.

5. Sitzende Jünglingsgestalt, e. f., er hat das l. Bein ganz an den Körper herangezogen, während er das r. ganz platt auf die Erde gelegt hat; dem r. Fusse sucht er Halt zu geben, indem er ihn hinter den l. Fuss schiebt; die r. H. stützt er auf den Boden, die l. dagegen legt er an die Zehen des l. Fusses. Das Gewand benützt er als Unterlage; zugleich ist es aber über den Rücken nach der l. Schulter gezogen und fällt von da vorn herab, den l. Arm und theilweise das l. Bein bedeckend. Der Kopf fehlt, die Rückseite ist wenig bearbeitet. In den Berichten ist der Figur der Name Myrtilos gegeben, doch ohne jeden Grund, da sie viel zu jugendlich gehalten ist, kaum einen μελλέφηβος bezeichnend.

6. Torso eines **n.** l. gelagerten Mannes, der die Brust ganz e. f. wendet. Der untere Theil von der Hüfte an war mit einem Gewand umhüllt; das r. Bein, die ganze r. Seite, Kopf und Arme fehlen. Das l. Bein ist bis unter das Knie erhalten.

7. Flussgott, wie die vorhergehende Figur zum Ostgiebel gehörig, n. r. gelagert, so dass der Oberkörper fast ganz zu Boden liegt. Der Kopf, die Arme von den Schultern an, und die Beine fehlen; das Gewand bedeckte die r. Seite und die Beine von dicht über dem Knie an. Offenbar hatte die Figur ihren Stand in der südlichen Ecke des Ostgiebels; ist Nr. 1 mit Recht als Kladeos benannt, dann bleibt für diese nur der Name Alpheios übrig.

Abgesehen von ein paar Fragmenten, zu Rosseleibern gehörig, sind dies die Stücke, welche vom Ostgiebel bis jetzt aufgefunden sind. Vom Westgiebel hat sich nur ein Fragment gezeigt, das Obertheil einer männlichen, mit Chiton bekleideten Figur, mit Ansatz des Halses; die Figur war nach rechts gelagert, und streckte beide Arme nach vorn aus. Hier wird den weiteren Ausgrabungen hoffentlich noch reiche Beute erwachsen.

Zum Tempel gehören aber noch weiter zwei Metopenfragmente, beide zur Ostseite gehörig; die eine ist sehr zerstört, man sieht ein Fass, einen πίθος, wie sie im Alterthum zum Aufbewahren aller möglichen Gegenstände, wie Getreide, Oel u. dgl. verwendet wurden, aus dem ein menschlicher Oberkörper zum Theil hervorragt; auf der Aussenseite des Fasses l. erblickt man ausserdem einen Fuss. Mit Zu-

hilfenahme von Vasenbildern ist leicht zu erkennen, dass Herakles dargestellt war, wie er dem vor Angst sich in ein Fass verkriechenden Eurystheus den erymanthischen Eber zeigt. Viel besser erhalten ist die zweite, ganz kurz vor dem diesjährigen Schlusse der Ausgrabungen bei Aufräumung des Tempels gefundene Metope, Herakles zwischen Atlas und einer Hesperide darstellend. Der Held, e. pr. n. r., erhebt beide Arme, um den auf seinem Nacken lastenden Himmel zu tragen; zu grösserer Erleichterung hat er sich ein doppelt zusammengefaltetes Kissen auf den Nacken gelegt; der Himmel selbst ist nicht dargestellt. Rechts von ihm steht Atlas, e. pr. n. l., beide Arme nach Herakles ausstreckend; in der r. H. (der l. Arm ist abgebrochen) hält er einige Aepfel. L. von Herakles steht eine Hesperide, e. f., doch mit nach r. gewandtem Kopfe; in der herabhängenden l. H. hielt sie einen länglichen Gegenstand, vielleicht einen Zweig mit Früchten, den l. Arm dagegen erhebt sie, die flache Hand nach oben wendend, als ob sie durch Gegenstützen das Herabgleiten der Last von den Schultern des Helden verhüten wollte. Sie ist wohl erhalten, nur der r. Unterarm ist beschädigt; an Herakles fehlen die Beine von unter den Knieen an; bei Atlas, wie schon erwähnt, der l. Arm von kurz unter dem Ellenbogen an; die untere Partie von der Hüfte an ist zerstört.

Ich stehe nicht an, diese Metope mit als eins der Hauptstücke der Funde zu bezeichnen. Die Giebelfiguren verrathen ja theilweise herrliche Motive und zeigen im einzelnen, dass sie aus der Hand eines Künstlers hervorgegangen sind, der sich wohl bewusst war, auf welche Weise er bei der hohen Aufstellung der Figuren seinen Zweck am besten erreichen konnte (an vielen Punkten, vgl. z. B. die Schamtheile beim sogenannten Pelops und andern Figuren, erlaubte er sich ruhig Abweichungen von der Natur), aber die Ausführung im Einzelnen, die der erfindende Künstler untergeordneteren Handwerkern überlassen musste, vor allem die Gewandung lässt doch viel zu wünschen übrig. Es scheint, als ob er nicht gewagt habe, das Gewand vom Körper loszulösen, so eng anliegend ist es gebildet; ja, oft scheint es geradezu in das Fleisch eingearbeitet zu sein. (Man darf allerdings nicht vergessen, dass auch dies bei der hohen Aufstellung der Figuren ganz anderen Eindruck machen konnte.) In wie ganz anderem Lichte erscheint dagegen die Metope. Einfachheit in der Anordnung, Zierlichkeit und Natürlichkeit in der Ausführung sind ihr eigen, und wenn man auch sieht, dass die Kunst noch nicht den letzten Schritt zu ihrer Vollendung hin gethan hat (der Künstler versucht nur eben erst, bei der Hesperide zwischen dem l. Standbein und r. Spielbein zu unterscheiden), so berühren uns gerade die Spuren von alterthümlicher Strenge in Verbin-

dung mit dem gemüthlichen Motiv, was der Künstler angebracht hat, im höchsten Grade sympathisch.

Viel Aehnlichkeit mit dem Stil der Metope spricht sich in dem Torso einer kolossal gebildeten Frau aus, die wegen der Uebereinstimmung mit der sogenannten Giustinianischen Vesta als Hestia bezeichnet ist. Leider fehlt auch hier der Kopf und die Arme, sammt dem untern Theile des Gewandes und den Füssen, dagegen ist die runde Basis wohl erhalten. Ueber einem unter der Brust gegürteten, in langen cannelürenartigen Falten herabhängenden Chiton, der über den Gürtel in der gewöhnlichen Weise herübergezogen ist, fällt ein Ueberschlag, wohl von anderm Stoffe, bis über die Brust herab, der in feinen Falten sich den Formen des Körpers und des unter ihm befindlichen Gewandes anschliesst; sie stand ruhig, e. f., das r. Bein nur wenig, ebenso wie die Hesperide, im Knie vorschiebend; während der r. Arm am Körper anlag, war der l. vom Körper etwas abgestreckt; jedenfalls ergriff sie mit der Hand das über ihre l. Schulter kommende Gewand (Schleier), um es herüberzuziehen. Hinten im Rücken der Figur ist ein grosser Theil abgearbeitet und ein viereckiges Loch eingeschlagen, eine Verstümmelung, die wohl bei einer erneuten Aufstellung wegen mangelnden Platzes vorgenommen worden ist. Die gleiche Verstümmelung findet sich auch bei dem neben ihr aufgefundenen und hier neben ihr aufgestellten männlichen Torso, von kräftigen, wohl durchgebildeten Formen. Die Arme, die Beine und der Kopf fehlen; der l. Arm lag am Körper an; um ihn war das Gewand geschlagen, was weiter um die Hüfte geht; der r. Arm war vom Körper losgelöst, hatte jedoch auch die Richtung nach unten. Der Kopf war nach l. gerichtet. Um die Haltung der Figur recht erkennen zu lassen, hätte der Körper weit mehr n. l. (vom Beschauer aus) in die Höhe gerichtet werden müssen. Ihre Zusammengehörigkeit mit der sogenannten Hestia ist möglich, wenigstens sprechen dafür die gleichen Grössenverhältnisse und die gleiche Bearbeitung der Rückseite; doch stilistisch scheint der Mann einer jüngern, weiter fortgeschrittenen Kunst anzugehören als die Frau. Indess könnte dies sich durch die Eigenthümlichkeit der Kunstschule erklären, die bei dem nackten, männlichen Körper schon zur Natur fortgeschritten war, während die weibliche Gewandfigur noch im alten, strengen Stil gebildet wurde.

Um nun eine wenig bedeutende Gewandfigur, deren Kopf besonders eingesetzt war, mit Stillschweigen zu übergehen, so bleibt uns noch die Nike des Paionios, offenbar der Glanzpunkt der Ausstellung, die auf ihrem dreiseitigen, nach oben allmählich sich verjüngenden Postamente in der Mitte des Saales Platz gefunden hat; eine zweite, in der

Höhe der andern Figuren aufgestellte Kopie erlaubt eine genauere Besichtigung anzustellen. Ob die Basis nicht höher war, wie sie hier erscheint, kann zweifelhaft sein, da nur die fünf untern Blöcke sich gefunden haben; der Abstand vom fünften zum ergänzten sechsten Block ist grösser als bei den vorhergehenden, es wäre deshalb nicht unmöglich, dass noch ein Block eingeschoben werden müsste. Die Göttin war dargestellt, wie sie mit ausgebreiteten Schwingen vom Olympos auf die Erde herabsteigt; mit einem Chiton bekleidet, der die l. Brust frei lässt, und auch das l. Bein nicht bedeckt, unter der Brust gegürtet (das Gürtelschloss war aus Bronze zugefügt), setzt sie den r. Fuss auf felsiges, durch einen links vom Gestein sich loslösenden Adler noch mehr charakterisirtes Terrain, mit dem l. Bein nach vorn ausschreitend, wie um den letzten Schritt nach unten zu thun. Am meisten kann man sich von ihrer Haltung eine Vorstellung nach der Münchner Terracotta machen, die auch in Abgüssen verbreitet ist (Lützow, Münchener Ant. Taf. 13), nur dass dort die Flügel seitwärts weit ausgebreitet sind, um damit die Figur an dem Hintergrund zu befestigen. Insbesondere ist bei der Nike des Paionios noch zu merken, dass die hochragenden Flügel, deren Ansätze auf beiden Schultern, besonders der r., noch sichtbar sind, über dem Chiton gebildet sind (d. h. der Chiton kommt unmittelbar unter den Flügeln hervor); doch scheinen die antiken Künstler bei der Darstellung von bekleideten weiblichen Figuren meist so verfahren zu sein; weiter fällt ein schleierartiger Ansatz von Gewand auf, der von der Mitte des Rückens an in weitem Abstand vom Chiton und nach unten breiter werdend, sich nach unten zieht. Der Künstler brauchte diesen, um den Flügeln nach unten einen Halt zu geben; das Gewand auch weiter nach oben, zwischen den Flügeln, zu bilden, wo es den Blicken vollständig entzogen war, mochte er für überflüssig gehalten haben. Man kann sich von der Art dieses Gewandes, wie es sich vom Körper loslöst und unten mit dem sich zurückbauschenden Chiton wieder vereinigt, am besten einen Begriff machen, wenn man den sogenannten Apollo Citharoedus (Clarac 537, 1123; Levezow, Fam. d. Lykom. Taf. 1) vergleicht.

Dass die Figur richtig, nach der breiten Seite hingewendet, aufgestellt ist, dafür kann die Inschrift als Beweis gelten; würde man, wie es vielfach vorgeschlagen ist, die Figur nach der Ecke zu wenden, so dass die breite Seite des Mantels der breiten Seite der Basis entspräche, so würde die Inschrift, die den Künstler und die Weihenden sammt dem Grunde der Widmung angab, seitwärts an eine wenig ins Auge fallende Stelle gekommen sein, und das geht doch nicht.

Ausser diesen Sculpturresten sind noch eine Reihe von Löwen-

köpfen, zur Sima des Zeustempels gehörig, gefunden, und in Gypsabgüssen hier aufgestellt worden. Man kann, wenn man auch der individuellen Verschiedenheit der einzelnen Arbeiter den grössten Spielraum lässt, wenigstens drei verschiedene Stilarten unterscheiden, und daraus für den allmählichen Ausbau des Tempels, so wie er schon längst vermuthet worden ist, neue Beweise ziehen. Die sonstigen dürftigen Fragmente kann ich wohl hier übergehen.

Ein weittragendes Interesse nehmen aber auch die mit aufgefundenen Inschriften in Anspruch, zunächst die des Paionios, des Verfertigers der Nike, worin er sich zugleich als den bezeichnet, welcher *τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν* den Sieg davon trug, ferner die des Olympioniken Demokrates aus Tenedos in elischer Mundart (an Stelle des Sigma tritt überall Rho), weiter eine Basis mit dem Namen des Agelades, u. a. m., aber einmal sind die Untersuchungen über einzelne Schwierigkeiten noch nicht so weit abgeschlossen, dass es möglich wäre, etwas Bestimmtes mitzutheilen, andrerseits aber kann ich gerade in Bezug auf die Inschriften auf die betreffenden Veröffentlichungen in der Archäologischen Zeitung (1875, S. 178; 1876, S. 47 ff.) verweisen, wo sämmtliche auf das Genaueste publicirt sind.

Berlin. *R. Engelmann.*

Van Dyck's Bildnisse der Kinder des Königs Karl I. von England.

Mehrmals hat van Dyck die Kinder Karls I. gemalt; neben ihrem unschätzbaren Kunstwerth haben diese Bilder auch den historischen: in diesen anmuthigen Kindern uns Fürsten darzustellen, die uns Alle oft beschäftigt haben. Allein in Deutschland ist dieser historische Werth durch irrige oder schwankende Bezeichnungen verkümmert.

Es sind drei verschiedene Gemälde. Das der Dresdener Galerie ist eine Wiederholung des im van Dyck-Saal zu Windsor befindlichen. Nach dem letzteren hat Strange, als es sich noch im Kensington-Palaste befand, seinen berühmten Kupferstich gemacht; auf diesem benannte er die Kinder: Karl, Prinz von Wales, Jacob, Herzog von York, und Prinzessin Maria. In Dresden hat man dies nicht beachtet; die Kataloge von 1856 und 1862 sagen: »Karl, Jakob?, Anna Henriette.« Allein es hat keine Anna Henriette gegeben, sondern dies sind die Namen von zwei verschiedenen Töchtern Karls I., und Henriette konnte

unmöglich von van Dyck gemalt worden sein, da sie doch 1644, also drei Jahre nach seinem Tode, geboren ward. Jetzt, nachdem dieser Irrthum nachgewiesen worden ist, sind in der neuesten Ausgabe zwar die richtigen Namen angenommen, aber doch Fragezeichen beibehalten, und wie es scheint, soll es sich auf alle drei Namen beziehen; dadurch wird aber für manche Beschauer das Interesse an diesem Bilde beträchtlich verringert. Wahrscheinlich ist die Ursache aller dieser Zweifel, dass das jüngste Kind auf dem Bilde, Jakob, eine Haube trägt, und desshalb für ein Mädchen gehalten wird, ein Irrthum, in den auch Waagen gefallen ist.

Allein in der Turiner Galerie ist ein schönes Bildniss derselben drei Kinder, anders gestellt und jünger, ebenfalls von van Dyck [1]). Hier trägt Karl, durch den Haarschnitt und den breiten Männerkragen als Knabe kenntlich, gleich Jakob das lange Kinderkleid und eine Haube; folglich darf man aus der Haube nicht auf ein Mädchen schliessen, sondern sie ist auch die Tracht kleiner Knaben; Maria trägt sie nicht auf beiden Bildern [2]).

Und eine fernere Bestätigung gibt die dritte Darstellung derselben Kinder von van Dyck im Schlosse zu Windsor und wiederholt in der Berliner Galerie. Hier sind es fünf Kinder; ausser den dreien jener beiden angeführten Bilder noch ein kleines Mädchen und ein Jahrkindchen. Ueber diese fünf Kinder hat van Dyck selbst uns belehrt. In einer von ihm dem Könige Karl eingereichten Gemälde-Rechnung sind sie so bezeichnet: Le prince Carles avecq le ducq de Jarc, Princesse Maria, P^se^ Elizabet, P^r^ Anna [3]).

Waagen hat diese Nachricht, die er vielleicht nur aus dem Windsor-Katalog kannte, in seinem schönen Werk über die Kunstwerke in England [4]) und im Katalog der Berliner Galerie nicht richtig benutzt. Denn er hielt, auch wohl durch die Haube getäuscht, den Jakob für

[1]) Ein mittelmässiger Stich von Thevenin findet sich in dem Werk über die Turiner Galerie von Robert d'Azeglio.

[2]) Auch in Italien hat diese Haube getäuscht. Es ist eben eine Zeichnung im Lichtbild erschienen, welche das Brustbild des Jakob aus diesem Turiner Gemälde darstellt, mit der Unterschrift: »Roma, Galleria dell' accademia di S. Luca: La figlia di Carlo I. d'Inghilterra, studio dell' originale di Van Dyck, di G. B. Canevari.« La figlia! als ob Karl nur eine Tochter gehabt hätte. Es ist, wie gesagt, der Jakob des Turiner Bildes der unglücklichen Haube wegen für ein Mädchen gehalten.

[3]) Carpenter Pictorial notices etc. of Sir Anthony van Dyck, London 1844, S. 67. Karl hat auf dieser Rechnung die vom Maler angesetzten Preise für mehrere Gemälde ermässigt; für das in Rede stehende von 200 Livres auf 100.

[4]) London 1854, Theil II. S. 428 Nr. 11.

ein Mädchen und nannte ihn Elisabeth, dagegen hielt er das Wiegenkind für »den jüngsten Prinzen Jakob«. Nun war aber Jakob gar nicht der jüngste Prinz, der jüngste Prinz hiess Heinrich; kurz, es herrscht hier Verwirrung, und namentlich ist Jakob wie mit Recht im Leben, so mit Unrecht in den Bildnissen, seiner Ansprüche verlustig gegangen.

Es liegt in Wahrheit so: Karl I. hatte ausser den fünf historisch bekannten Kindern noch zwei Töchter, welche in den Geschichtswerken und selbst in den deutschen genealogischen Tafeln nicht erörtert werden, weil sie jung starben. Dies sind die sieben Kinder:

1) Karl, Prinz von Wales (Karl II.), geb. 1630.
2) Maria (Gem. Wilhelms II. von Nassau-Oranien, Statthalters der Niederlande, Mutter des Königs Wilhelm III.), geb. 1631.
3) Jakob, Herzog von York (Jakob II.), geb. 1633.
4) Elisabeth, geb. 1635, † 1650.
5) Anna, geb. 1637, † 1640.
6) Heinrich, Herzog von Glocester, geb. 1640.
7) Henriette (Herzogin von Orleans), geb. 1644.

Das Turiner Bild stellt die drei ältesten Kinder dar, es ist etwa 1635 gemalt. Karl war fünf, Marie vier, Jakob zwei Jahre alt, beide Knaben tragen lange Kleider und Hauben, Maria trägt keine Haube; also trugen Knaben die Haube länger als Mädchen.

Dann folgt das in Windsor und Berlin befindliche Bild der fünf ältesten Kinder. Das in Windsor ist 1637 bezeichnet, Karl ist sieben Jahr alt und trägt Männertracht, der vierjährige Jakob hat noch das lange Kleid und die Haube, die zweijährige Elisabeth, durch Ohrringe und Perlenschnur als Mädchen bezeichnet, hat auch eine Haube, Anna war im Jahre des Gemäldes geboren.

Das späteste Bild ist das der drei ältesten Kinder in Windsor und Dresden, das in Windsor mit 1638 bezeichnet. Karl, nun achtjährig, trägt wieder Männertracht, Jakob mit fünf Jahren noch das lange Kleid und die Haube.

So sind alle Zweifel gelöst.

Wer war Michelangelo's Architekturlehrer?

Diese Frage könnte müssig erscheinen, gäbe es nicht positive Anhaltspunkte, welche darauf hindeuten, dass die, dem Barocco zuführende Bauweise Michelangelo's theilweise den Einflüssen Giuliano da San Gallo's zuzuschreiben ist. Giuliano hat sich in Rom von der florentinischen Bauweise zu einer neuen

Richtung herausgearbeitet, welche auf dem gründlicheren Studium der römischen Monumente, namentlich der Triumphbögen beruht, wie sein Codex auf der Barberina beweist. Seine sechs Façaden zu St. Lorenzo in Florenz sind römische Triumphbogenfaçaden in erweiterter und dem Kirchenbau angepasster Form. Diese Pläne stammen aus dem Jahr 1516, und Giuliano concurrirte gleichzeitig mit Baccio d'Agnolo, Andrea und Jacobo Sansovino, Raffael und Michelangelo, laut Zeugniss des Vasari (VII. 204).

Die Architektur dieser Façaden macht trotz vieler noch in ihnen erhaltenen Motive des früheren Stils so entschieden den Eindruck der Spätrenaissance, dass kein Mensch dem Erbauer des Palazzo Gondi zutrauen würde, die Zeichnungen seien von ihm entworfen; alle handschriftlichen Randbemerkungen sind aber unzweifelhaft von Giuliano da San Gallo. Nun könnte man immer noch annehmen, die Handschrift Giuliano's bezeuge noch nicht, dass auch die Zeichnung, oder besser gesagt, der Entwurf von ihm sei, bewiese eben nicht der Codex auf der Barberina, dass die Façaden auf Grund der Studien römischer Triumphbögen, selbst derjenigen in Orange und Ancona entstanden sind.

Neben der strengen Hochrenaissance Bramante's, Peruzzi's und Raffael's existirte also schon die Spätrenaissance in entwickelter Form, wenn freilich nur auf dem Papier, und zwar in einer auffallend Michelangelesker Architektur verwandten Weise, dass man eigentlich nur darüber streiten kann, welcher von Beiden den Anderen beeinflusst hat. Zugegeben, Michelangelo hätte auf den alten, ihm befreundeten Giuliano einigen Einfluss ausgeübt, was ja keineswegs unwahrscheinlich ist (im Jahre 1516 war Michelangelo 41 Jahre alt, Giuliano, der im October desselben Jahres starb, zählte 71 Jahre), so scheint mir doch vorerst die Annahme gerechtfertigter, Giuliano sei früher Michelangelo's Architekturlehrer gewesen. — Giuliano da San Gallo hat wohl bei seinen Façadenentwürfen zu San Lorenzo im Auge gehabt, seinem Freunde die reichste und vielseitigste Thätigkeit als Bildhauer zu sichern, falls er selbst bei der Concurrenz als Sieger hervorginge, denn dem plastischen Element ist in diesen Plänen so sehr Rechnung getragen, ja der eine Entwurf ist sozusagen nur ein architektonischer Rahmen unzähliger Reliefs, zugleich ein architektonisches Gerüst, um vielen Einzelfiguren und Figurengruppen die passenden Stellen zu bieten, dass man glauben könnte, der Entwurf stamme nicht von San Gallo, sondern vielmehr von Michelangelo.

Zeichnung und Composition dieses Blattes stimmen zu sehr mit den anderen fünf Entwürfen San Gallo's überein, als dass eine solche Annahme Berechtigung hätte; Pini und Milanesi wäre auch wohl schwerlich bei der Edition des Vasari die Urheberschaft einer Zeichnung Michelangelo's entgangen, sie melden aber nichts dem Aehnliches. Vielleicht finden diese Vermuthungen von anderer Seite ihre Bestätigung oder Widerlegung, was man immerhin willkommen heissen müsste.

Rudolf Redtenbacher.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen, Museen etc.

(Frankfurt a. M.) **Mittheilungen aus dem Städel'schen Kunstinstitut.** Verzeichniss der im Jahre 1876 erworbenen Gemälde.

1. *Pietro Cavallini.* Die Jungfrau hat das Christkind mit beiden Armen umschlungen und drückt dasselbe mit Inbrunst an ihre linke Wange. Den Hintergrund bildet ein alter Thurm an einer Stadtmauer, auf welcher drei zerbrochene Säulen stehen. Links eine Landschaft, in welcher ein Weg an einem spitzigen Felsen vorüberzieht. Temperagemälde.

Holz. H. 0,45, B. 0,38.

Auf der stark beschädigten Rückseite befindet sich die Untermalung eines Temperagemäldes mit vielen Figuren, wohl die zwölf Apostel? unter einem von Säulen getragenen Gewölbe mit der Aussicht in eine Landschaft, in welcher man ein Schloss auf einem Hügel noch erkennen kann.

Gekauft vom Frankfurter Kunstverein 1876. (R.-M. 450.)

2. *François Clouet,* gen. *Jehannet.* Bildniss der Jaqueline Comtesse de Montbel et d'Entremonts zweite Gemahlin des Admiral Gaspard de Coligny, vermählt zu La Rochelle den 25. März 1571. Brustbild, das Haar mit einem mit Gold übersponnenen Netz überzogen, schwarzes Mieder mit rothen Aermeln mit goldenen und weissen Streifen überlegt. Reicher Halsschmuck.

Holz. H. 0,25, B. 0,20.

Gekauft in der Versteigerung von Camille Marcille in Paris (Verst.-Cat. Nr. 21). R.-M. 3753.

3. *Aelbert Cuyp.* Abendlandschaft. Eine Herde Schafe ruht, von der Abendsonne beleuchtet, vor einer rechts stehenden Hütte. Vor derselben ein Mann auf einem mit Fässern beladnen Esel, im Gespräch mit einem jungen Menschen. Links steht vom Rücken gesehen der Schäfer, auf seinen Stab gelehnt, bei ihm sitzt sein schwarz und weiss gefleckter Hund. Der in glühender Abendsonne liegende Hintergrund zeigt eine flache Gegend mit einem Fluss, Dörfern und zwei Kirchthürmen. Bez. A. Cuyp.

Holz. H. 0,50, B. 0,75.

Gekauft in der Versteigerung des Präsidenten Schneider in Paris (Verst.-Cat. Nr. 5). R.-M. 8070.

Stammt aus den Sammlungen Erard in Paris und W. Beckford. (Cat. Smith Nr. 141: Collect. Alexis de la Hante Esq. 1821. Guinees 310. Exhib. in the British Gallery 1823 now Collect. Colonel Hugh Baillie.) Ist radirt von F. Eissenhard.

4. *David Teniers* der Jüngere. Landschaft. Links im Vordergrunde unter einem grossen Baum melkt eine Frau, ganz von hinten gesehen, eine braune Kuh mit weisser Blesse. Sie ist bekleidet mit weisser Haube, rother Jacke, blauem Kleide und weisser Schürze. Weiter links fünf Schweinchen bei einigen Geschirren. Sie spricht mit einem Schäfer, der nach Rechts auf seine Herde deutet. Im Hintergrunde einige Häuser, Hügel und Gebüsche, aus welchem eine Kirche hervorragt. Bez. David Teniers.

Kupf. H. 0,50, B. 0,66.

Gekauft durch den Frankfurter Kunstverein in der Versteigerung P. Tesse in Paris 1876 (Verst.-Cat. Nr. 14). R.-M. 2439.

Stammt nach Cat. Smith 540 aus den Sammlungen Thos. Emmerson und David Baillie.

5. *Jacob van Ruysdael.* Winterlandschaft. Eine breite Landstrasse führt schnurgerade von dem Vordergrunde nach einer im Hintergrunde gelegenen Stadt. Sie ist begrenzt von Bäumen und Büschen und belebt mit verschiedenen Figuren. Vorn in der Mitte steht ein Laternenpfahl.

Lwd. H. 0,38, B. 0,33.

Gekauft vom Frankfurter Kunstverein (R.-M. 2439).

6. *Philipp Veit.* Martinus de Noirlieu Sacerdos, Beichtvater des Künstlers zu Rom. Von vorn gesehen, etwas nach links gewendet. Langes Haar, ein Käppchen auf dem Kopf, im schwarzen Priesterrock. Unten auf einem grauen Sockel obige Inschrift und das Monogramm.

Lwd. H. 0,46, B. 0,39.

Gekauft von dem Sohne des Künstlers, Friedrich Veit (R.-M. 1714).

7. *Bernard van Orley.* In einem reich getäfelten Zimmer sitzt eine Dame, nach links gewendet, und liest in einem Buche. Sie trägt einen schwarzen Kopfputz, der sich in einem roth schwarz goldenen Bande um den Kopf legt. Schwarzes Mieder mit Goldeinfassung, rothe Oberärmel, grüne Unterärmel mit weissem Vorstoss, goldene Kette um den Hals. Auf einem grün gedeckten Tische vor ihr eine goldene Vase. Links ein gemaltes Glasfenster, auf welchem ein nackter Mann mit einer Lanze. Hinten an der Wand eine Scheere und ein weisser Zettel mit Schrift, dann ein Bänkel mit einem Buch, Flasche u. A.

Kupf. H. 0,40, B. 0,27.

Gekauft vom Frankfurter Kunstverein (R.-M. 1680.)

Stammt vom Besitzer des Hôtel Disch in Köln.

Unter Nr. 30 des Verst.-Cat. von Rhaban Ruhl in Köln 1876 kam derselbe Gegenstand mit einigen Aenderungen, offenes Fenster etc. vor und wurde um R.-M. 1200 verkauft.

8. *Salomon van Ruysdael.* Ansicht eines breiten, vorn beschatteten

Flusses. An den Ufern mehrere Dörfer, Windmühlen und links unter Baumgruppen eine Kirche. In der Mitte ein Segelboot unter grüner Flagge, dahinter mehrere aus einem Seitenarm segelnde Schiffe. Rechts zwei kleine Ruderboote und links ein mit dem Wurfnetz fischendes Fischerboot, auf welchem das Monogramm S VR.

Holz. H. 0,42, B. 0,62.

Gekauft von Inspector L. Kohlbacher in Frankfurt a. M. (R.-M. 2360).

Stammt aus der Galerie Wilson, im Galeriewerk derselben als Simon de Vlieger abgebildet, und von C. Sedelmeyer in Wien.

9. *Jan Bruegel d. Aeltere,* genannt *Sammtbruegel.* Landschaft mit der Latona und den in Frösche verwandelten Bauern. In einem prächtigen Wald sitzt nach links unter einer Gruppe von Bäumen Latona mit ihren Kindern Diana und Apollo. Links von ihr zwei Bauern, die sie von dem in der Mitte fliessenden Wasser vertreiben wollen. Im Wasser und Wald andere Bauern, zum Theil schon in Frösche verwandelte, die Schilf schneiden. Links eine Fernsicht mit einer befestigten Stadt. Bezeichnet Brueghel. 1605.

Holz. H. 0,36. B. 0,55.

Gekauft von dem Frankfurter Kunstverein (R.M. 2200).

Stammt aus der Sammlung Jäger in Wien.

Die Gesammtzahl der Gemälde und Cartons beträgt nunmehr 593.

Originalzeichnungen wurden in diesem Jahre 10 Blatt erworben, unter welchen hervorzuheben sind:

Ein Aquarell von A. v. Ostade, »Wirthshausscene«, aus der Versteigerung des Präsidenten Schneider in Paris (Verst.-Cat. Nr. 80) für frcs. 1620.

Drei Zeichnungen von Julius Schnorr v. Carolsfeld für das Bibelwerk:

Saul und die Hexe von Endor	R.-M. 90. —
Nathans Busspredigt	» 300. —
Maria am Gründonnerstag	» 60. —

Ein Entwurf für einen kleinen Flügelaltar von Alfred Rethel mit der Geburt, Anbetung der Hirten und der h. drei Könige (R.-M. 150.), so dass gegenwärtig die Sammlung 6357 Nummern zählt.

Die Kupferstichsammlung wurde um 349 Blatt vermehrt, unter welchen hervorzuheben:

Der Kampf der Meergötter von B. Beham, B. 34 aus der Versteigerung Aumüller in München (Cat.-Nr. 77). R.-M. 141.

Dann aus der Versteigerung von Liphart in Leipzig die Nummern des Verst.-Cat. 103, 108, 120, 124, 131, 270, die Verkündigung von Fr. v. Bocholt, 1622 und 1625, so dass die Kupferstichsammlung gegenwärtig 56426 Nummern zählt.

Die Bibliothek wurde um 51 Werke und die Catalogsammlung um 24 Cataloge vermehrt, so dass die Büchersammlung jetzt 2984 Werke und 971 Sammlungs- und Versteigerungs-Cataloge zählt. *G. Malss.*

Literaturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Ueber die Grundsätze der Oelmalerei und das Verfahren der classischen Meister. Von **H. Ludwig.** Mit Einem Holzschnitt. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 8. 1876.

Der erste und letzte Zweck des Kunstwerkes ist der ästhetische Genuss. Als solches ist es persönlich und geschichtlich unbedingt, daher nicht Gegenstand der Forschung.

Letzterer wird das Kunstwerk erst in seiner Betrachtung als Produkt einer bestimmten Kulturepoche. In diesem Sinne kann es nur begriffen werden, wenn bei seiner Analyse auf dreierlei Rücksicht genommen wird: Erstens auf seinen geistigen Inhalt; zweitens auf die allgemeinen und persönlichen historischen Bedingungen, unter welchen es entstanden; drittens, welche technischen Mittel die Zeit dem Künstler an die Hand gab und wie dieser zur Verwerthung derselben sich stellt.

Darnach fordert das Kunstwerk zu seiner Erklärung und Bestimmung — die feinste lebendigste Empfindungsfähigkeit vorausgesetzt — den Philosophen, Historiker und Kunstpraktiker. — All dies in einer Persönlichkeit vereint zu finden ist kaum denkbar; hier hilft nur die Association des Gelehrten mit dem Künstler.

Einen solchen Genossen darf die Kunstforschung in H. Ludwig, dem Verfasser der »Grundsätze der Oelmalerei« sehen. Die Ergründung und Würdigung des Technischen am Kunstwerk hat dem Kunstforscher bisher die grössten Schwierigkeiten bereitet und ist dem entsprechend am stiefmütterlichsten behandelt worden; selbst Crowe und Cavalcaselle bieten in dieser Richtung zwar mehr als ihre Vorgänger, doch immerhin nur ein Geringes.

Wer aber möchte verkennen, in welchem Masse das Material die künstlerische Empfindung und Formengebung modifizirt?

Dazu ist hier der feste Boden, von wo aus am meisten reformatorisch auf das Kunstleben der Gegenwart eingewirkt werden kann.

Dem modernen Künstler muss bewiesen werden, dass sein Protzigthun auf den Fortschritt der Technik Flunkerei und Lüge sei, dass er in dieser Beziehung selbst hinter den Decadence-Malern zurückstehe: schwingt er sich erst

zu einer durchgeistigteren Behandlung des Materials auf, so wird auch die Läuterung künstlerischer Empfindung nicht auf sich warten lassen.

H. Ludwig ist selbst Künstler, er besitzt den ganzen Reichthum künstlerischer Erfahrung, wie er durch jahrzehntelange eigene Bethätigung gewonnen wird: diese Erfahrung aber wurde geläutert und bereichert durch ein ununterbrochenes Studium der Technik der classischen Meister, wie diese in deren Werken sowohl, als in den uns überkommenen schriftlichen Denkmalen vorliegt. — Was diese letzteren betrifft, so flunkert Ludwig nicht mit Citaten; bringt er aber eine Stelle und interpretirt sie — die Art, wie er den Autor liest, ist schon die beste Interpretation (z. B. die Stellen aus Cenini S. 9, 34, 35) — dann betrachten wir diese vornehme Kargheit geradezu mit Missvergnügen.

Nachdem Ludwig in der Vorrede ganz beiläufig von seinem Standpunkt als Künstler einen Hieb gegen den Absolutismus der »reinen Anschauung« Fiedler's geführt [1]), erörtert er im ersten Kapitel »bis zu welchem Punkte der Naturalismus des Colorits zu gehen habe.«

Der hier ausgesprochene Grundgedanke ist der Angelpunkt künstlerisch-technischen Verfahrens überhaupt: Ergründung der Mittel, durch welche die Natur Wirkungen hervorbringt; Prüfung der künstlerischen Mittel, wie weit diese geeignet, direct, oder wie es zumeist allein möglich, auf dem Wege der Analogie, die Mittel der Natur nachzuahmen und so zu analoger Wirkung zu kommen »die der koloristischen Darstellung in Beziehung auf Natürlichkeit gesteckte Grenze ist erst erreicht, wo Intensität der Naturbeobachtung und volle Herrschaft über die Darstellungsmittel in dem Culminationspunkt der Schönheit dieser Mittel zusammentreffen, auf jedem andern Wege bleibt der Naturalismus des Colorits allzu unvollkommen.« — Der echte Künstler wird sich desshalb auf die malerische Darstellung jener Erscheinungen beschränken, deren vollkommenste Darstellung im Bereiche seiner Mittel liegt. Das erklärt es, warum wir gerade bei den grössten Meistern die höchste Einfachheit der koloristischen Absicht antreffen. Gleich das zweite Kapitel, welches über die Temperatechnik handelt, zeigt, wie die altclassischen Meister ihrer Technik zwar jedes verborgenste Geheimniss abzuringen wussten, dennoch aber nie Wirkungen zu forciren suchten, welche über die Machtsphäre der Mittel hinausgingen. — Dies erklärt die immer wiederholte Darstellung offener verbreiteter Tagesbeleuchtungen, wie wir sie bei verschleiertem Himmel sehen. In diesen kommen keine heftigen Schatten vor und ebensowenig reiche Modellirungsnüancirungen« u. s. w. Nun geht der Verfasser bis in das Subtilste dem technischen Prozess nach; hier erweist sich Cennini allerdings sehr förderlich, aber doch nur, weil er vom praktischen Künstler gelesen und stets mit der Kunstpraxis jener Zeit, soweit sie in den Kunstdenkmalen vorliegt, zusammengehalten wird.

---

[1]) Der Widersinn in Fiedler's Axiom ward wohl am schärfsten und kürzesten von Johannes Volkelt (der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik, Jena 1876, S. 105 ff.) gekennzeichnet.

Das dritte Kapitel (S. 33—170) resumirt die Hemmnisse, welche die Wasserfarbentechnik der künstlerischen Absicht in den Weg stellte: darunter vor Allem der Mangel einer energischen Schattenmodellirung, welcher dann die Ausbildung und Verdeutlichung der Form beeinträchtigen musste.

Der zweite — und Hauptabschnitt des Buches behandelt die Technik der Oelfarben. — Es wäre wünschenswerth, dass dieser Theil des Buches jedem Künstler, der es ernst mit seiner Aufgabe nimmt, zum eigentlichen Vademecum seiner Arbeitsführung würde. — Hier ist nichts von theoretischem Raisonnement zu spüren: das Experiment, besser gesagt das Resultat abgeklärter kunstpraktischer Erfahrung begleitet die Lehre Schritt um Schritt oder ist vielmehr die Lehre selbst. Es kann nicht der Ort sein, hier dem Verfasser zu folgen, das könnte nur experimental geschehen; nur auf Einiges sei aufmerksam gemacht.

Ludwig empfiehlt (S. 48) als bestes Verdünnungsmittel Petroleum, »weil es weniger schnell verdunstet als Terpentin und Lavendelöl; nicht die mindeste klebrige Spur von sich zurücklässt und die Unterlagen trotz seiner ausserordentlichen Dünnflüssigkeit nicht aufweicht.« — Kunstcollegen haben billigen Spott für dies neue Verfahren gehabt; der Schreiber dieser Zeilen, der wiederholt im Atelier des Verfassers dieses Buches verweilte, war stets verwundert über die Leuchtkraft und Klarheit der Farbe, die bis in's kleinste Detail gehende sichere und vornehme Formengebung, welche der Künstler mit Hilfe seines dünnflüssigen viel verleumdeten Bindemittels zu erreichen wusste.

Das Instructive dieses Kapitels wird noch vermehrt, dass Ludwig concrete Beispiele herbeizieht, in welchen er Schritt um Schritt dem Naturprozess den analogen technisch-künstlerischen Prozess folgen lässt. — Wenn irgendwo, so wird man hier, wo feinsinnigste Naturbeobachtung mit umfassender Kenntniss der ganzen Machtsphäre der Oelfarbentechnik Hand in Hand geht, dem Verfasser die Berechtigung seiner hermeneutischen Stellung den Fachgenossen gegenüber zugestehen müssen.

Wie früher Cennini, so war jetzt in weit umfassenderem Sinne Lionardo's Traktat die Hilfe dem Geheimniss der Arbeitsführung auch da erfolgreich nachzuspüren, wo der feine ästhetische Sinn der grossen classischen Meister sie gänzlich dem betrachtenden Auge zu entziehen suchte.

Nachdem so die ganze Machtsphäre der Oelfarbentechnik dargelegt, gibt ein kurzes zweites Kapitel eine Art Künstlererziehungscompendium in nuce. Vielfach wird man hier an L. B. Alberti's drittes Buch von »de pictura« erinnert.

Das dritte und letzte Kapitel dieses Abschnitts »Der Boden, in welchem rationelle Farbentechnik wurzelt«, klingt in dem Gedanken aus, mit welchem das erste Kapitel des ersten Abschnittes anhob; er wird hier in den Worten Lionardo's fixirt: »Könne was du willst, und wolle was du kannst.«

Als Anhang gibt der Verfasser einen »Versuch, die Führung der Arbeit nachzuweisen an Kunstwerken der alten Schulen« — also nochmalige korrekte Beispiele zu dem früher Vorgebrachten. — Allzu bescheiden tritt hier der Künstler auf: »ich bin gewiss, dass es in meinen Beobachtungen von Fehlern

wimmeln wird, so lange Jahre das Mühen auch auf das Studium alter Malereien gerichtet war, so Viele betrachtet, und so manches unfertige und halbzerstörte Bild zur Untersuchung gezogen wurde.« — Er unterscheidet drei Hauptgruppen — die Meister der »schönfarbigen Manier« (das sind jene, die sich in ihrer Absicht auf »Verbreitung schöner tagheller Farben ohne heftige Schatten«, unmittelbar der alten Tempera sich anschlossen); die Meister des Clairobscur und die, welche die schönfarbige Manier mit dem Clairobscur verbinden.

Dem Lionardo ist das Clairobscur nur die nothwendige Darstellungsform, dem Formenorganismus völlig gerecht zu werden; erst bei Correggio und Giorgione ist es Resultat »persönlicher, einseitiger Neigungen des Farbensinns.«

Wundern mag man sich darüber, dass Ludwig den Andrea del Sarto unter die Meister des Clairobscur nicht reihen mag.

Gerne vernimmt man das in einem späteren Paragraphen dem Lodovico Caracci gespendete Lob, der mit seinen beiden Neffen so unendlich hoch als Künstler über jenen geistflunkernden Wildlingen steht, auf welche die moderne Malerei gerne zurückgeht, falls es ihre starke Selbstbewusstheit überhaupt zulässt, einen Schritt in die Vergangenheit zu machen.

Im Nachtrage ist von besonderem Interesse der Nachweis der Arbeitsführung in Bildern Claude's und Poussin's, die wohl nur in Folge eines Druckfehlers als Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts angeführt werden. Ich glaube, wer ohne Selbstüberhebung an Ludwig's Buch herantritt, sei er Künstler oder Kunstforscher, wird es nicht mehr dauernd zur Seite legen mögen. Die harten Worte die darin hie und da gegen die »Kunstphilologen« und weit öfters und härter gegen die modernen Künstler fallen, werden dem Ehrlichwollenden das Buch nicht missliebig machen; sie sind nicht Ausfluss eines negativ kritischen, sondern eines positiven schöpferischen Geistes, der da, wo er negirt, sofort die positive Reform an dessen Stelle setzt. Mancher dürfte eine glattere Darstellung, eine übersichtlichere Gruppirung des Stoffes wünschen, etwas mehr Architektonik im Ausbau des Werkes; da aber erwäge man Eins: Was dem Buche seine hohe Bedeutung gibt und worauf seine Vorzüge beruhen, ist, dass ein praktischer Künstler zu uns spricht und uns belehrt, der von Jugend an den Pinsel, aber nicht die Feder zu führen gewohnt ist.

Hubert Janitschek.

Kunstgeschichte, Archäologie.

A. Salzmann, Nécropole de Camiros, journal des fouilles exécutées dans cette nécropole pendant les années 1858 à 1865. Paris 1875, fol.

Es ist sehr zu bedauern, dass das was der Titel verspricht, im Werke selbst nicht vollständig gehalten wird. Man möchte so gern von den Ausgrabungen etwas genaueres wissen, erfahren unter welchen Umständen, in welcher Tiefe, mit welchen andern Gegenständen diese oder jene Vase, ein Goldschmuck, eine Terracotte gefunden ist, aber das Journal des fouilles, was hierüber Auskunft geben sollte, ist nicht erschienen. Auch sonst ist die Benützung mannigfach erschwert, insofern die Tafeln selbst ohne jede Zählung

gelassen sind; nur auf der table des planches hinter dem Titel sind Nummern hinzugefügt, aber auch da ist nur stellenweise etwas über den gegenwärtigen Aufbewahrungsort gesagt. ,Abgesehen von diesem Uebelstande, ist das Werk mit einer seltenen Pracht ausgestattet, die man sogar bei einigen weniger bedeutenden Gegenständen als übertrieben bezeichnen möchte. Schmucksachen aus Gold, Silber, Glas und Email, Vasen, Terracotten sind in ihren natürlichen, zum Theil wohlerhaltenen Farben mit grosser Sorgfalt abgebildet und in Folge dessen geeignet, von den Kunstbestrebungen, wie sie auf der Insel Rhodus herrschten, ein anschauliches Bild zu geben. Zunächst bemerkt man den bei der geographischen Lage der Insel so erklärlichen Einfluss von Egypten und Phönizien, der sich besonders in den Gefässen aus Glas oder einer Art Porcellan, ferner in den mit Email überzogenen Terracotten offenbart; weiterhin machen sich kleinasiatische Einflüsse geltend, bis endlich das reingriechische Element zum Durchbruch kommt; auch die griechische Kunstübung in ihren verschiedenen Epochen ist durch lehrreiche Beispiele vertreten. Von ganz besonderem Interesse erscheinen mir zwei Reliefs auf Taf. 23 (a, eine beflügelte Gestalt, die mit beiden Händen einen nackten Knaben hält, der nach ihr den rechten Arm ausstreckt und b, Peleus der die Thetis zu umfassen sucht, während rechts ein Löwe den Arm des Jünglings ergreift) wegen des gänzlich ausgeschnittenen Grundes (es ist damit die Liste bei R. Schöne, griech. Rel. S. 59 zu vervollständigen), ferner Taf. 26 wegen der vorn mit menschlichen Füssen versehenen Centauren (A. Klügmann glaubt, Bull. dell' Inst. 1876 S. 140, dass auf griechischen Monumenten nur Chiron so dargestellt wird), ferner die Vase Taf. 57 mit einem Bilde, wo in Gegenwart von beifallklatschenden Zuschauern Akrobaten unter Flötenbegleitung ihre Kunststücke aufführen, und Taf. 58 Peleus die Thetis im Bade überraschend. Die letzterwähnte Vase ist in hohem Grade geeignet, zu zeigen, wie allmählig die Mythen umgedeutet, auf rein menschliche Vorgänge zurückgeführt wurden.

Berlin. *R. Engelmann.*

Die Katakomben von San Gennaro dei Poveri in Neapel. Eine kunsthistorische Studie von **Victor Schultze.** Mit 10 lithographirten Tafeln. Jena, Hermann Costenoble 1877. 8°. XII und 79 S.

Der Verfasser dieser interessanten und mit grosser Liebe zur Sache geschriebenen kleinen Schrift, welche wohl beachtet zu werden verdient, macht uns im Vorwort mit der Grösse der Aufgabe vertraut, welche er sich gestellt hat. Wir freuen uns, hier muthig ausgesprochen zu finden, dass die so unermüdlich citirte ältere Publication von Bellermann den Werth einer lauteren Quelle nicht beanspruchen kann. Doch können wir das summarische Urtheil über die Arbeiten der Italiener, unter denen Galante kaum erwähnt wird, nicht zu dem unsrigen machen. Es fehlt nicht an Polemik gegen Autoren, von denen man in Deutschland kaum eine Ahnung hat, wohl ein Recht wissenschaftlicher Beweisführung (S. 58). Aber diese Offensive geht leider auf Kosten der Genauigkeit in der eigenen Darstellung. Die Beschreibungen des Verfassers haben es dem Referenten in einer Reihe von Fällen schwer gemacht, seine genauen Aufzeichnungen und eigenhändigen Copien nach

den Originalen mit dem vorliegenden gedruckten Text in Einklang zu bringen.

Die Bezeichnung Katakombe für Stockwerk (piano) ist neu und erscheint uns nicht brauchbar, da in S. Saturnino e Trasone, in S. Pietro e Marcellino und in S. Agnese bei Rom unvermerkte Uebergänge es unmöglich machen, die Nivellirung zum Princip der Abtrennung zu machen. Die Decoration des ersten Vestibulum hält der Verf. für heidnisch (S. 13) oder doch für »eine einfache mechanische Nachbildung« (S. 75), während er doch das Mittelbild nicht nur religiös, sondern sogar spätchristlich (S. 12 »sursum corda«) interpretirt. Das S. 13 mitgetheilte Monogramm Christi wird jeder Sachverständige sofort für apokryph erklären. Das $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ steht vielmehr über, das NHKA unter dem oberen Querbalken eines einfachen Kreuzes. Nach S. 17 zeigen die Arcosolien eine »bis jetzt in den christlichen Cömeterien noch nicht nachgewiesene Form der Gräber«. Sie ist in den Katakomben von Syrakus vorwiegend, ja dort noch weiter entwickelt. Der vergleichende Hinweis des Verf. auf römische Katakomben ist selten stichhaltig, doch verzeihlich, wenn man bedenkt, dass kaum der zehnte Theil des dortigen Materials von de Rossi und nach ihm von Kraus publicirt ist. So die Behauptung (S. 19) der loculus sei die älteste Grabform, und Reiche und Arme seien getrennt begraben worden. In der Beschreibung des Bildes des guten Hirten (S. 21 f.) fehlt die Erwähnung der fasciae crurales an Füssen und Unterschenkeln, der Haltung des Körpers, der umgebenden Landschaft mit drei Bäumen, der vier zu seinen Füssen gelagerten Schafe, jede Angabe der sehr merkwürdigen Gewandfarben. Der »Ueberwurf mit gezackten Enden« ist richtiger ein Pelzmantel. Dafür soll eine ausführliche aber unseres Bedünkens mindestens kühne Interpretation des physiognomischen Ausdrucks entschädigen. Die alttestamentliche Auslegung des Bildes nach Jesaia 40, 11 ist dem Verfasser eigen, aber er beweist sie nicht. Dafür müssten anderweitige abweichende Darstellungen herangezogen werden. Das sind moderne künstlerische Vorstellungen, wenn der Verf. vom Hirten spricht, »der die Lämmer in seine Arme sammelt und an seinem Busen trägt« (S. 22).

»Jonas, in der Kürbislaube ... in halbliegender Stellung .. ist der Repräsentant des über Gottes Fügungen murrenden Menschen!« (S. 23.) Wenn der Verfasser die compositionelle Verwendung der Jonasbilder in S. Pietro e Marcellino bei Rom beachtet hätte, würde er diese Deutung wohl beanstandet haben. Wir fragen nur: Was bedeutet dann Jonas, der vom Seedrachen an's Land geworfen wird? In dem Deckenbild ebenda (S. 25) sieht der Verf. mit Garrucci zuversichtlich die Himmelfahrt Christi und hält das Bild natürlich für später. Aber die blätterigen Schichten des Kalkbewurfs beweisen uns das noch nicht. Von Pompeji her sind wir mit dieser Erscheinung schon vertraut. Der Nimbus des einherschreitenden und vorgreifenden Mannes mit der Toga ist, was beide Beschreiber nicht sahen, von schwarzer Farbe. Auch in Pompeji kommt der schwarze Nimbus vor. Wir haben wohl auf die Porträtfigur des Beigesetzten zu schliessen. Die Decoration eines anderen Arkosolium, das Gefäss, welchem Weinranken wie im Vestibulum von S. Domitilla bei Rom

entsteigen, worin der Verf. »das Opfer, welches die Genien forderten« erkennen will (S. 26), kennt die Antike in der That nicht. Man vergleiche nur noch die ähnliche Darstellung in der Januariuskrypta von S. Pretestato bei Rom und man wird zugeben müssen, dass hier doch sakramentale Gedanken zu Grunde liegen. Woher weiss übrigens der Verf., »dass die neapolitanische Gemeinde in stetem Frieden mit dem Heidenthum lebte« (S. 27)?

Wir theilen die Ansicht des Verfassers über den Kunstcharakter des Vestibulum der zweiten Katakombe, genauer des oberen Stockwerkes, wenn wir auch nicht sagen möchten, »es war eine echte Künstlerhand, die dieses Meisterwerk schuf,« und »nur wenige classische Bilder werden den Vergleich mit demselben aushalten« (S. 31). Eine geschmackvoll decorirte Decke kann die Rangstellung historischer Compositionen schlechterdings nicht theilen. Uebrigens leiden die drei dort eingegliederten Figurenbilder an groben Zeichenfehlern. So die Verkürzung von Adams rechtem Arm, so Schultern und Beinstellung des Säemanns, unter den thurmbauenden Jungfrauen ähnliches. Lässt man diese Bilder bleiben, was sie sind, ganz vorzügliche Decorationen, so wird es niemand für der Mühe werth halten, jene Mängel zu beachten. Das Bild Adam und Eva wird sehr weitgehend interpretirt. Schliesslich heisst es (S. 32): »Die Kunst des Meisters, entgegengesetzte Affecte — hier Unschulds- und Schuldbewusstsein, dort abwehrenden Trotz und zagendes Eingestehen zu einem wirkungsvollen Ganzen zu vereinigen, zeigt sich in diesem Bilde in ihrer höchsten Vollendung«. Der Vorgang muss nach Genesis 3 zwischen Vers 7 und 8 verlegt werden, um die psychologische Interpretation möglich werden zu lassen. Aber wie will man beweisen, dass Adam den Apfel schon empfangen habe? Eva hält ihn ja in der Hand. Referent sieht nicht mehr als eine Illustration der Thatsache des Sündenfalls nach Gen 3, 6^{b}, unbeirrt von der Abwesenheit der Schlange und der Anwesenheit des Feigenlaubes. Nach seiner Ansicht darf die Interpretation nicht vom Vergleich verwandter Darstellungen absehen. Der Verfasser kann das Bild der thurmbauenden Jungfrauen (S. 33 ff.) nicht mit der Schilderung des Hermas in Einklang bringen. Der neueste Herausgeber des Hirten des Hermas, Prof. A. Harnack, hat ihn bereits schlagend widerlegt (in Schürer's theol. Zeitschrift). In kunstarchäologischer Beziehung ist nur hervorzuheben, dass das Thor allerdings im Felsen und nicht im Thurme steht. Die eigenthümlichen Felszacken vor der hochstehenden Jungfrau begegnen uns auch auf pompejanischen Fresken.

Die Beschreibung des Gemäldes im Grab des Laurentius ist nicht verständlich. »Laurentius . . . empfängt von Paulus die Krone der Gerechtigkeit. Paulus . . . hält in der Linken eine Rolle, das Zeichen des Lehramtes; die Rechte ist zu einem mahnenden Gestus erhoben« (S. 43). Wer vermag daraus zu erkennen, dass Laurentius die Krone auf den Händen trägt? Die Gruppirung lässt darüber keinen Zweifel aufkommen, dass Laurentius in diesem sehr interessanten Fresko seine Krone dem unsichtbaren Gott darbringt, von Paulus vorgeführt. Es fehlt nicht an verwandten musivischen Darstellungen (S. Cosma e Damiano und S. Teodoro in Rom). Mit dem apodiktischen Ur-

theil in Fragen, welche dem Verfasser fern zu liegen scheinen, findet er hoffentlich keinen Glauben. Er hält es für müssig, nach dem Porträttypus von Petrus und Paulus in der altchristlichen Kunst zu fragen (S. 45). Und warum? »Auf dem bekannten Bronzemedaillon der vaticanischen Bibliothek, dessen Bildnisse als die ältesten Porträts der beiden Apostel angesehen werden, tragen die Köpfe ganz andere Züge«, als in Neapel. Allerdings, wenn aber der Verf. diese selbst untersucht hätte, würde er wissen können, dass sie von einem Renaissancekünstler (frühestens) überarbeitet sind. In der Beschreibung der in Rede stehenden Bilder in Neapel erfahren wir weder, dass diese Brustbilder sind, noch findet der blaue Nimbus um die Köpfe Erwähnung, noch das Monogramm ☧ zwischen den Köpfen. Anderes, was uns nicht minder an dieser »kunsthistorischen Studie« unzulänglich oder falsch erscheint, übergehen wir. Bei der Entzifferung der Inschriften haben wohl die Publicationen der Italiener als Anhalt gedient. Ref. muss eingestehen, vor den Originalen den Scharfblick nicht zu besitzen, welcher hier soviel Intactes entziffern kann. Die allgemeinen Betrachtungen in dem Schlusskapitel schweifen zu weit ab und berühren uns zu fremd, als dass wir damit uns aufhalten möchten. Ref. versagt seine Anerkennung jeder noch so geistreichen Ausführung, alle kirchenväterliche Weisheit gilt ihm wenig — gegenüber den Monumenten. Keine kunstgeschichtliche Periode steht so unter dem Banne vorwiegend philosophischer und kultur- oder kirchengeschichtlicher Betrachtung, wie die altchristliche. Eins ist uns Noth: Monumentalkritik. In Kunstgeschichte und Kunstarchäologie haben die Monumente das Wort. In Neapel entzieht man es ihnen und gibt es Tertullian in Afrika, welcher überdies gar nicht zur Sache spricht. Wie freudig würden wir die fleissige Arbeit begrüssen, wenn sie mehr sachgemäss wäre, wenn hier kunstwissenschaftlichen Erfordernissen genügt wäre. Die beigegebenen Abbildungen sind ziemlich genau, aber die Reproduction in Conturzeichnungen können wir nicht billigen, sie gibt keine richtige Vorstellung, da die Originale breit mit dem Pinsel modellirt sind. Doch dieser Vorwurf fällt auf R. Garrucci zurück, dessen Storia dell'arte cristiana diese Bilder offenbar entlehnt sind. In den Plänen vermissen wir die Ortsangabe der besprochenen Gemälde. *Jean Paul Richter.*

Architektur.

Wozu dienten die Doppelchöre in den alten Cathedral-, Stifts- und Klosterkirchen? Lösung der Frage durch eine urkundliche historische Darstellung von Dr. **Johann Michael Krätz** in Hildesheim. Hildesheim 1876, Druck von Aug. Lex. 12 S. in 8°. 60 Pf.

Die Frage über den Ursprung der Doppelchöre ist bereits früher von dem Verfasser der vorliegenden Broschüre berührt worden, in seinem Dom zu Hildesheim II. 19 und 133, wo Kuglers verunglückte Erklärung aus einer missverstandenen Aeusserung Du Cange's abgewiesen wurde. Jetzt glaubt Herr Kratz die Lösung derselben gefunden zu haben. »Die Nacht- oder Abendandachten des officium nocturnum, auch horae nocturnae genannt, zu denen

Psalmodien, die Nocturnen mit der Mette und Laudes gerechnet werden, wurden von den Benedictinern ebenso feierlich wie die Morgenandachten gehalten. ...... Für diesen Nacht- oder Abendgottesdienst diente der Abendchor, für den Morgengottesdienst dagegen der Morgenchor.« Diesen Satz sucht Hr. Kratz aus einer Urkunde von 1484, Dez. 7 zu beweisen, nach welcher das nächtliche Officium zu St. Michael in Hildesheim in dem Chor des h. Livinus oder der drei Könige (d. i. dem Westchor, da der Ostchor dem h. Johannes geweiht war) gefeiert wurde.

Weiter will der Verf. S. 10 das Vorkommen zweier Chöre in einzelnen Stiftskirchen daraus erklären, dass in dem einen die Conventualinnen, in dem andern die Stiftsherren (bei Doppelstiften) ihren Gottesdienst hielten.

Die letztere Erklärung mag in einzelnen Fällen zutreffen: im Allgemeinen reicht sie nicht aus, da zahlreiche Doppelchöre vorkommen, wo von Doppelklöstern keine Rede ist.

Was nun die Hauptthese des Verf. anlangt, so kann der für dieselbe beigebrachte Beweis nicht anerkannt werden. Wenn mit der Urkunde von 1484 die Vertheilung des Officiums in die beiden Chöre für das 15. Jahrh. und für die Michaelskirche erwiesen ist, so unterliegt eine Schlussfolgerung daraus für andere Kirchen doch manchen Bedenken, vollends beweist eine Einrichtung des 15. Jahrh. nichts für die Zeit vom 9.—12. Jahrh. oder gar eine noch frühere, abgesehen davon, dass eine rituelle Institution des Benedictinerordens bei den zahlreichen Kirchen mit Doppelchören, welche diesem Orden nicht angehörten, nicht wohl herangezogen werden darf.

Wenn ich nun die von Kratz vorgeschlagene Lösung des Räthsels nicht annehmen, wenigstens nicht als allgemein zutreffend erachten kann, so bin ich andrerseits so wenig wie Otte, Gesch. d. d. Baukunst S. 274 in der Lage, die vorhandenen Hypothesen durch eine bessere zu ersetzen. Täusche ich mich nicht, so ist die ganze Angelegenheit zur Zeit kaum spruchreif. Man wird vielleicht überhaupt davon abgehen müssen, das Vorkommen der Doppelchöre aus einer allgemeinen Ursache zu erklären. Einzelne Fälle, welche näher untersucht sind, zeigten eine ganz specielle Veranlassung zum An- oder Einbau einer zweiten Apside: so die Basilika des Reparatus zu Orléansville, wo das Grab eines Bischofs diesen Anlass gab. Ich möchte vermuthen, dass, wären wir in der Lage, die Geschichte der einzelnen in Frage kommenden Gebäude genau zu prüfen, sich jedesmal ganz bestimmte locale Bedingungen und Verhältnisse ergeben würden, welche den Westchor veranlassten. Meistens wird sich herausstellen, dass man den Westchor mit seinem zweiten Hochaltar einem zweiten Hauptpatron der Kirche widmete. *F. X. Kraus.*

Malerei.

K. Wörmann, die Landschaft in der Kunst der alten Völker. Eine Geschichte der Vorstufen und Anfänge der Landschaftsmalerei. Mit 10 Tafeln. München, Theodor Ackermann 1876. gr. 8.

Die antiken Odysseelandschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom, in Farbensteindruck, herausgegeben und erläutert von **K. Wörmann.**

Sechs farbige Tafeln, eine schwarze Tafel und Text. München, Theodor Ackermann, 1876, quer Fol.

Zwei auf das engste unter einander zusammenhängende Bücher liegen uns hier vor. Der Verfasser, der schon im Jahre 1871 durch eine Schrift »über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer. Vorstudien zu einer Archäologie der Landschaftsmalerei. München 1871, 8.« auf ein künftig erscheinendes ausführlicheres Werk über Landschaft hingewiesen hatte, hat mit dem vorliegenden Buche sein Versprechen eingelöst, wenngleich in etwas veränderter Form, als es ursprünglich seine Absicht war. Dass er den erstgefassten Plan nicht ganz so wie er wollte ausgeführt hat, daran ist, wie er in der Vorrede sagt, das Erscheinen des vortrefflichen Helbig'schen Buches »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« schuld, weil darin schon die Landschaftsmalerei, auf welche er das Hauptgewicht zu legen gedachte, die kampanische, in anderm Zusammenhang ausführlicher erörtert war; da nun der Verfasser mit Helbig in der Grundauffassung übereinstimmte, so zog er es vor, um nicht bloss das von jenem Gesagte katalogartig zu erweitern, das Werk nach andern Seiten hin auszudehnen, so dass er jetzt, statt die Landschaft in der Kunst der Griechen und Römer zu schildern, vielmehr darzulegen versucht, wie sie sich bei allen alten Völkern entwickelt hat. So entstehen drei Abschnitte: I. die Landschaft in der Kunst des Orients, darin werden behandelt die Kunst der Aegypter, der Chinesen und Japanesen, der alten Inder und der westasiatischen Völker, II. die Landschaft in der griechischen Kunst vor Alexander dem Grossen, und ferner III. die alte Kunst nach Alexander dem Grossen umfassend. Man kann zweifeln, und der Verfasser spricht sich darüber selbst ganz freimüthig aus, ob Nr. I wirklich in dieser Ausdehnung so nöthig war; denn wenn es selbst vielen zweifelhaft erscheint, ob man Einwirkungen auf die eigentlich klassische Kunst von Aegypten her annehmen darf, so ist doch kaum schon einmal der Versuch gemacht, das was jetzt in Betreff der Mythologie allgemein üblich geworden zu sein scheint, die Namen der griechischen Götter aus dem Sanskrit abzuleiten, auch auf die Kunst zu übertragen und sie als unter indischen Einflüssen stehend darzustellen. Im Gegentheil, gerade die letzte Zeit hat ja zahlreich genug Funde an's Licht gebracht, die beweisen, dass die Indus- und Gangesländer von den Einflüssen hellenischer Kultur und Kunst nach den Eroberungszügen Alexanders nicht unberührt geblieben sind. Noch viel weniger scheint China und Japan hierher zu gehören, um so viel weniger, als es vielfach fraglich erscheinen kann, ob die jetzt so häufig verbreiteten Erzeugnisse des dortigen Kunsthandwerks wirklich den einheimischen alten Ueberlieferungen entsprechen, und ob nicht in Folge der Berührung mit den Fremden Veränderungen auch in der Ausschmückung der Geräthe eingetreten sind. Aber wenn man auch zugestehen muss, dass die betreffenden Kapitel zum Aufbau des Ganzen nicht durchaus nothwendig waren, so kann man sich doch mit ihrem Vorhandensein ganz gut abfinden, man kann sie als selbstständige kleine Abhandlungen betrachten und dann in ihnen des Interessanten genug finden, ohne durch ihr ausserhalb des Rahmens Stehen gestört zu werden.

Das Buch ist leicht und gefällig geschrieben; der Verfasser hat nach allen Seiten sich bemüht, seine Ansicht deutlich auszusprechen; namentlich ist lobend zu erwähnen, dass am Ende jedes Abschnittes ein Schlusskapitel die gewonnenen Resultate noch einmal zusammenfassend hervorhebt; ob das Streben nach deutlichem Ausdruck und allseitiger Beleuchtung eines Gegenstandes nicht mit grösserer Kürze und Bestimmtheit vereinbar gewesen wäre, darüber mögen die Ansichten des Verfassers und seiner Leser wohl etwas auseinandergehen — mir sind besonders viele Wiederholungen aufgefallen.

Das erste Kapitel behandelt also die Landschaft in der Kunst der Aegyptier. Die eigentliche Landschaftsmalerei scheint ihnen vollständig zu fehlen, dafür aber haben sie, wie Wörmann sagt, eine Landschaftsarchitektur, d. h. sie wissen die architektonischen Formen durch Nachahmung von organischen Wesen, von Pflanzen, zu beleben und dem allgemeinen Charakter ihres Landes anzupassen. In den malerischen Compositionen dagegen zeigen sie, wo es darauf ankommt, ein historisches Ereigniss zum Ruhme und Preise ihrer Könige festzuhalten, zwar mitunter genaue Beobachtung im Einzelnen, ohne jedoch jemals ein landschaftliches Gemälde als Ganzes schaffen zu können, wegen des Fehlens jeder Perspective, ihrer technischen Unvollkommenheit und der festen Formeln, in welche bei ihnen jede Kunstübung gebannt war. Interessant ist es, und vom Verfasser nicht hervorgehoben, dass ganz so, wie bei den Aegyptern mitunter Berge, Bäume u. a. auf den Kopf gestellt werden, auch öfter bei den römischen Mosaiken einzelne Figuren in entgegengesetzter Richtung zu den andern auf den Boden niedergelegt sind. Natürlich ist hier der Grund ein anderer; was dort wegen der Unvollkommenheit des Könnens und in Folge der ungenügenden Beobachtung geschah, wurde hier gemäss dem Prinzip des Fussbodens, der betreten werden soll, und bei dem von einem einheitlichen Gesichtspunkt keine Rede mehr sein konnte, absichtlich zugelassen, aber doch ist es höchst interessant, derselben Erscheinung bei so verschiedenen Völkern und zu so verschiedenen Zeiten zu begegnen. — Von den Chinesen und Japanesen lässt sich hier nur schwer eine Beurtheilung geben, einmal weil uns meist nur Erzeugnisse der Kunstindustrie vorliegen, und zweitens auch diese nur durch Zusammenarbeiten vieler Hände entstanden sind; doch so viel lässt sich wohl erkennen, dass es bei ihnen an der richtigen Perspective fehlt, und dass sie die Naturerscheinungen in nüchterner, trockner Weise zum Ausdruck bringen. — Die Inder haben zwar ein sehr stark ausgeprägtes Naturgefühl gehabt, wie aus ihrer Poesie hervorgeht, aber, ähnlich wie weiterhin bei den Juden, es ging zu sehr in's Phantastische, als dass es möglich gewesen wäre, es mit dem Pinsel zum Ausdruck zu bringen; es fehlt ihnen jedes technische Können; wohl aber liesse sich von ihnen sagen, dass sie eine Landschaftsarchitektur besessen, jedoch in anderem Sinn, als bei den Aegyptern, nämlich insofern sie mit ihren Tempel- und Grottenbauten einer Gegend einen bestimmten Charakter aufdrückten. Von den westasiatischen Völkern verdienen vor allen die Assyrer in Betracht gezogen zu werden, desshalb, weil sie ähnlich wie die Aegypter bei der Darstellung von historischen Thaten ihrer Könige vor landschaftlichen Hinter-

gründen nicht zurückscheuten; während jedoch die Aegypter bei den einzelnen Gegenständen (mit Ausnahme des Wassers) genauer sich an die natürlichen Erscheinungen anschlossen, wurde bei den Assyrern alles (nicht jedoch die Thiere) in konventionellen, wenn auch leicht erkennbaren Formeln ausgedrückt; dagegen gelang es den letzteren besser, Einheit in die Gesammtcomposition hinein zu bringen. So ergibt sich als Schlussresultat, dass den Völkern des Orients die Landschaftsmalerei als solche vollständig fremd war; wenn sie Gegenstände der Natur darstellen, so ist es nur, um damit einen Hintergrund für historische Darstellungen zu geben.

Auch von der griechischen Kunst vor Alexander kann man nicht sagen, dass sie eine eigene Landschaftsmalerei gehabt habe; die Gestaltung des Landes, die in plastischen Formen vom Horizont sich abhebenden Gebirge, und vor allem die plastische Körperschönheit der Griechen selbst liess sie nicht dazu kommen, die Natur als Ganzes malerisch aufzufassen; sie dachten sich die Natur mit Gottheiten menschlicher Gestalt angefüllt, und sahen und stellten desshalb überall nur sich selbst dar; freilich wurden einzelne dieser anthropomorphen Gestaltungen in ihren Formen durch das Element, was sie darstellen sollten, beeinflusst, doch bleibt ja zwischen dieser Anlehnung an Naturformen und wirklicher Landschaftsmalerei ein gewaltiger Unterschied. Ein Fortschritt fand allerdings in dieser Zeit statt, veranlasst durch die Bühnenmalerei, die Skenographie und Skiographie der Alten, wie sie besonders durch Aeschylos gefordert und gefördert wurde. Da es nämlich darauf ankam, den Hintergrund und die Seitenwände der Bühne so zu gestalten, dass sie den landschaftlichen Voraussetzungen des Dramas entsprachen, so mussten die mit der Ausführung derselben beauftragten Künstler nothwendig zur Perspective ihre Zuflucht nehmen. Hier untersucht der Verfasser die verschiedenen Hintergründe der Dramen des Aeschylus, Sophokles und Euripides im Anschluss an das Buch Schönborns, Skene der Hellenen, Leipzig 1858, mit dem er in den meisten Punkten übereinstimmt. Mit Recht, scheint es mir, weist er die Ansicht derer zurück, welche glauben, dass der Hintergrund stets als Palast gestaltet gewesen sei; der Widerspruch zwischen dem was von den Dichtern ausdrücklich als sichtbar bezeichnet wird, und der dann vorhandenen Wirklichkeit wäre zu gross, als dass das athenische Publikum damit sich zufrieden erklärt haben würde. Dass aber jede Personification aus der Skenographie verbannt gewesen sei, scheint mir noch nicht bewiesen zu sein; das griechische Volk war so daran gewöhnt, Theile der Natur durch göttliche Wesen in menschlicher Gestalt dargestellt zu sehen, dass Dichter sowohl wie Bühnenmaler auf unbedingtes Verständniss rechnen konnten, wenn sie einzelnes, wie Flüsse, das Meer u. s. w., besonders auf den Periakten in abgekürztem Verfahren durch eine Personification bezeichneten. Wollte man annehmen, dass die Anwendung solcher Gestalten durchaus vermieden sei, so kann man sich kaum erklären, dass die Skenographie, wenn wir auch glauben dass die darin vorkommende Perspective nur eine Gefühlsperspective gewesen sei, nicht von tiefer eingreifendem Einfluss auf die Malerei dieser Epoche gewesen ist, als sich jetzt zeigt. Zu bedauern ist es, dass der Verfasser bei der Vollständig-

keit, die er sonst hier anstrebt, nicht auch die Darstellungen der Komödie mit in seine Betrachtungen hinein gezogen hat.

Anders wurde es in der Zeit nach Alexander, wie im III. Abschnitt entwickelt wird. Zwar wurden auch hier vielfach Personificationen beibehalten, nämlich bei Bildern, denen mythologische Stoffe zu Grunde gelegt waren, daneben aber wurde es auch üblich die Natur an und für sich, wie man sie sah oder zu sehen glaubte, darzustellen. Beweis dafür sind die vielen Landschaften, die in der Plastik, auf Vasen, in Mosaiken enthalten sind, Beweis dafür aber vor allen die vielen Hunderte von Landschaftsbildern, die sich in Rom und in den vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens gefunden haben und noch täglich finden. Es würde zu weit führen, wollten wir dem Verfasser auf allen Wegen seiner Untersuchung nachgehen; nur so viel möge hier noch stehen, dass die Landschaftsmalerei jener Zeit einen grossen Fortschritt gegen die der früheren bezeichnet, hinter der der neuern Zeit dagegen zurücksteht, besonders aus dem Grunde, weil bei den Antiken die Landschaft nur als Dekoration betrachtet wurde und desshalb verhältnissmässig untergeordneteren, unbedeutenderen Künstlern überlassen wurde, während bei uns die grössten Künstler in der Darstellung der Landschaft ihre Befriedigung finden. Der Grund davon liegt wohl darin, dass das Naturgefühl der Alten, trotz aller scheinbaren Innigkeit, mit der es bei ihren Dichtern auftritt, immerhin oberflächlicher war, als das der neueren Zeit, wenn nicht überhaupt hier ein Unterschied zwischen den germanischen oder mit den Germanen zusammenhängenden Völkerschaften und den rein romanischen festzustellen ist.

Ich habe in kurzen Worten den Gang und die Resultate der Untersuchung angedeutet, ohne irgendwie damit die Fülle der Betrachtungen erschöpfen zu wollen, die in dem Buche aufgehäuft sind. Es lässt sich wohl sagen, dass der Verfasser den Stoff, der ihn interessirte, durch alle Gebiete der antiken Kunst hindurch verfolgt hat, Sculptur, Mosaiken, Vasen und Gemälde, und auch die Schriftsteller sind auf das eifrigste durchsucht und auf die Frage der Landschaft hin geprüft worden. Dass ihm trotzdem mancherlei entgangen ist, kann niemanden Wunder nehmen, der da weiss, wie weit zerstreutes Material zu einem solchen Zweck zusammengebracht werden muss; dass er in einzelnen Punkten irrt, kann ihm gleichfalls nur der zum Vorwurf machen, der nicht weiss, wie schwierig es ist, so viele weit auseinander liegende Gebiete in gleicher Weise zu beherrschen. Bevor ich einiges von dem, was mir nach dieser Seite hin aufgefallen ist, aufzähle und einige andere Bemerkungen daran anknüpfe, muss ich ihn jedoch zunächst in Schutz nehmen gegen einen, ich glaube in der Revue critique ihm gemachten Vorwurf, dass die Schilderung, die er von der griechischen Landschaft gibt, nur auf die Küste passt, nicht auf die Berglandschaften von Phokis, Arkadien u. s. w. Das ist ja richtig, aber lässt sich nicht festhalten, dass die Entwickelung der griechischen Kunst nur in den mit dem Meere in engster Verbindung stehenden Ländern Griechenlands vor sich gegangen, dass die Kunst erst später als etwas Fertiges zu den Binnenlandschaften gedrungen ist? Dann war aber auch der Charakter der Binnenlandschaften ohne Einfluss auf sie.

Unter den rothfigurigen Vasen habe ich die mit Python's Namen bezeichnete Nouvelles Annales de l'Institut 1837 S. 487 Taf. X publicirte und von mir Ann. de l'Inst. 1872 S. 7 richtiger gedeutete umsonst gesucht; der farbig dargestellte Regenbogen, sowie die Personification des Regens und der Morgenröthe am Himmel und die farbigen Blitze hätten ihr wohl einen Platz vor andern, mit Darstellungen der Himmelserscheinungen versehenen Gefässen zu erwerben verdient; auch die in ganz gleicher Technik ausgeführte, vielleicht von derselben Künstlerhand herrührende Vase Rinuccini, jetzt in Petersburg, mit der Darstellung des Bellerophon, der die Stheneboia vom Pegasus in das darunter dargestellte Meer stürzt (Ann. dell' Inst. 1874 S. 35), hätte wegen des Meeres hier angeführt werden können.

Zu bedauern ist, dass dem Verfasser die Ausführungen von Mau im Giornale degli scavi di Pompei 2 S. 386 über die verschiedenen Perioden der Malerei in Pompeji nicht oder zu spät bekannt geworden sind, ich würde gern vernommen haben, ob die Resultate, die er in Bezug auf die Landschaften auf andere Weise gewonnen hat, mit den nach Mau's Theorie erlangten übereinstimmen. S. 250 bei den Okeanosbildern mit Krebsscheeren und andern auf das Meer bezüglichen Elementen konnte eine ganze Reihe von Mosaiken verglichen werden. Dasselbe gilt, wie ich hier gleich bemerken will, auch von andern Fällen, doch hat der Verfasser wohl kaum Vollständigkeit in Anführung der Mosaiken beabsichtigt, wohl auch der Kürze wegen manches was er selbst gesammelt hatte, bei Seite gelassen. Zu Philostrat stellt sich der Verfasser so, dass er die thatsächliche Existenz der Bilder behauptet, dagegen rhetorische Uebertreibungen und Ausschmückungen bei den Beschreibungen zugibt. Mit Recht aber macht er darauf aufmerksam, dass man sich davor hüten muss, in solchen namenlosen Bildern Kopien von nur dem Namen nach bekannten Meisterwerken grosser Künstler zu sehen. Einen Hauptgrund, die beschriebenen Bilder nicht für erdichtet zu halten, findet er jedenfalls darin, dass gerade auf den von ihm publicirten esquilinischen Odysseelandschaften die *Ἀκταί* und *Νομαί*, also einige von den Personificationen, deren Vorkommen in den philostratischen Beschreibungen so grosses Bedenken erregt hatte, sich finden; doch diesen Grund lässt neuerdings v. Wilamovitz nicht gelten. Nach ihm (Arch. Zeit. 33 S. 174) bezeichnen »die Inschriften nicht die Personen, bei denen sie stehen, sondern die Gegenden, deren künstlerische Vertreter sie sind, denn *ἀκταί* steht z. B. neben einem Fährmann. Entsprechend seien alle diese Beischriften Feminina Pluralis, deren collective Bedeutung zahlreiche Analogien habe, während Philostratos sich mit seiner, dem Hippolytos des Euripides entnommenen *Λειμῶνες* etwas sprachlich und sachlich gleich Unmögliches ausgedacht habe.« Aber sollte dem alten Rhetor wirklich so viel daran gelegen gewesen sein, allen seinen Zeitgenossen sofort als Lügner zu erscheinen, indem er Dinge auf seinen angeblichen Gemälden gesehen zu haben behauptet, von denen jeder weiss, dass sie unmöglich dagewesen sein können? Hier handelt es sich nicht mehr um rhetorische Uebertreibung und Ausschmückung, die ihm ein jeder gern zugestehen wird, sondern um Erdichtung, und zwar etwas ganz Unmöglichen. Ich hätte den Sophisten für schlauer

gehalten. Vergleiche auch K. W. Krüger, griechische Sprachlehre § 44, 3. Anm. S. 256. Den Portus oder Portunnus (so hat Brizio die sitzende Kriegerstatue der Villa Ludovisi getauft, s. Friederichs Berlins a. B. I. Nr. 683, Bötticher Katalog Nr. 1234) hätte der Verfasser ruhig bei Seite lassen können; die fragliche Statue stellt sicher weiter nichts als einen Krieger vor, denn von dem Schwert ist ein Stück entschieden antik. Man kann damit z. B. die liegende, wohl als Wächter gedachte Figur auf dem sog. Schild des Scipio vergleichen. S. 268. Die Basis der Hirsche ist entschieden modern und hätte hier nicht mit aufgeführt werden dürfen. S. 299 unter den plastisch dargestellten Landschaften vermisse ich ein Stuccorelief im Hofe der kleinen pompejanischen Thermen, eine Stadt darstellend; sie scheint der Aufmerksamkeit des Verfassers entgangen zu sein. (So viel ich weiss, besitzt Prof. Gädechens davon eine Zeichnung). Zur S. 308 bemerke ich gern, dass, da der Verfasser die beiden Mosaiken in der Kirche St. Maria noch gesehen hat, meine Notiz von ihrem Verschwinden falsch sein muss. Ich war in der Kirche (1871), konnte sie aber nicht finden, auch waren alle meine Erkundigungen darnach umsonst. Allerdings wurde damals in der Kirche gebaut, vielleicht sind sie nach Vollendung der Restauration wieder an Ort und Stelle befestigt worden. S. 310 und 414. Das Mosaik Guattani ist entschieden modern; es freut mich, dass auch der Verfasser aus seiner Wissenschaft heraus zu fast demselben Resultat kommt. Ueber seinen Verbleib weiss ich vorläufig auch noch nichts bestimmtes anzugeben; wie es mir scheint nach einer Notiz der Archaeologia ist es nach England gekommen. S. 312 Nr. 3. Ich glaube, dass das dort besprochene Mosaik in noch genauerer Weise als der Verfasser meint, Gegenstück zu dem Mosaik Marefoschi ist; wie dort der Centaur seiner von wilden Thieren angegriffenen Frau zu Hülfe kommt, so eilt hier die Kuh in gewaltigen Sprüngen dem vom Löwen gepackten Stier zu Hülfe. Die Gewalt des Amors, die Gattenliebe auch bei unvernünftigen Wesen, die selbst sonst so furchtsame Thiere zur Vertheidigung ihrer Angehörigen treibt, wird ja oft genug von griechischen und römischen Dichtern gefeiert. S. 337. Zwei Landschaften vom Palatin sind inzwischen Ann. dell' Inst. 1875 tav. di agg. K. L. veröffentlicht worden. S. 341 berichtet der Verfasser von zwei in Stuccoplastik und Malerei ausgeführten Landschaftsbildern, bei denen verschiedene der senkrechten Linien der Gebäude, Säulen u. s. w. schief zu den rechteckigen Umrahmungen stehen. »Das Prinzip,« so heisst es da, »nach welchem diese schiefen Linien angebracht sind, ist nicht zu ermitteln, so lange man jedes Bild für sich betrachtet. Betrachtet man sie aber paarweise, wie sie zu zweien an derselben Seite des Deckengemäldes angebracht sind, so entdeckt man, dass diese schiefen Linien sich nach der Mitte des Gewölbes zu gegeneinander neigen. Es ist klar, dass man ein optisches Experiment hat machen wollen, dass man gemeint hat, in dem Eindruck des einzelnen Bildes für den Anblick des unten jedesmal in der Mitte zwischen beiden Stehenden auf diese Weise die Wirkung der Wölbung zu paralysiren. Diese interessante Thatsache beweist einerseits, dass man auch noch in der späteren Zeit des Alterthums bedacht war, mit Hülfe wirklicher oder vermeintlicher wissenschaftlicher optischer Gesetze den Eindruck seiner

Darstellungen zu erhöhen; andererseits aber beweist sie, dass die Malerei der Alten, soweit sie einen Bestandtheil einer Gesammtdecoration bildete, die Behandlung jedes einzelnen Gemäldes jedesmal der beabsichtigten Zusammenwirkung des Ganzen bescheiden unterordnete.« Ich habe die ganze Stelle ausgeschrieben, weil sie mir von Wichtigkeit für eine kürzlich in Pompeji gefundene Relieflandschaft zu sein scheint, ein Bild des Forum Pompejanum, wo gleichfalls viele eigentlich senkrechte Linien schräg gestellt sind. Man hat desshalb, Bull. dell' Inst. 1876 S. 151, darin eine Carricatur des Forums sehen wollen, während neuerdings Barnabei mit Zustimmung von Fiorelli die Wirkungen eines Erdbebens dargestellt glaubt. Dass die letztere Auffassung gar keine Berechtigung hat, geht aus den oben angeführten Worten wohl mit Deutlichkeit hervor. Ausser dem aus Rom hier angeführten Beispiele kann auch noch Ant. di Ercol. 2, 55 unten herangezogen werden, wo an dem Strande des Meeres die Reiterstatuen gleichfalls ganz schief dargestellt sind. Dem vom Verfasser aufgestellten Satze, dass die antiken Maler nur durch das decorative Bedürfniss zur Wahl der Farben gebracht wurden, ohne auf die Naturfarben viel Rücksicht zu nehmen, kann auch ich im Betreff der Mosaiken nur beistimmen. Es würde mir leicht möglich sein, eine Masse Beispiele dafür aus den Mosaiken vorzubringen.

Druck und Papier sind gut; an Druckfehlern ist zwar kein Mangel (unter andern wird Wieseler an Stelle von Welcker als Herausgeber des Müller'schen Handbuches bezeichnet), aber sie sind doch so, dass sie jeder selbst leicht corrigiren kann. Vielleicht achtet der Herr Verfasser ein ander Mal etwas mehr darauf, dass Gleichheit im Citiren von Büchern herrscht. Helbigs Untersuchungen z. B. werden in 5—6 verschiedenen Arten abgekürzt.

Ueber das zweite Werk kann ich mich kürzer fassen. Schon seit langer Hand vorbereitet, hat es wegen der grossen Schwierigkeit, welche die Herstellung der Tafeln machte, erst nach oder gleichzeitig mit dem andern oben besprochenen Buch an die Oeffentlichkeit treten können. Dafür kann das Werk aber auch als Musterpublication bezeichnet werden; nach den in der vaticanischen Bibliothek befindlichen Originalen hat Herr Maler Krohn fünffach verkleinerte farbige Copien angefertigt, die dann in der Loeillot'schen Kunstanstalt in Berlin auf das sorgfältigste vervielfältigt worden sind.

Die Geschichte dieser Odysseelandschaften, wie sie am Anfang des Textes erzählt wird, ist folgende: Im Jahr 1847 und 1848 wurden auf dem Esquilin Wandgemälde ausgegraben, die Scenen aus der Odyssee, das Abenteuer mit den Laistrygonen, der Kirke und den Besuch in der Unterwelt darstellten. Zwei der Tafeln waren ursprünglich in's capitolinische Museum gelangt; als der Papst die übrigen jedoch ankaufte, wurden ihm auch jene beiden von der Stadt Rom zum Geschenk gemacht, so dass die sämmtlichen damals gefundenen Bilder sich seit 1853 in der vaticanischen Bibliothek befinden. Die meisten derselben waren bis jetzt noch unpublicirt, die zwei schon früher veröffentlichten wenigstens noch nicht genau und nicht farbig wiedergegeben, so dass dem Herausgeber das unbestrittene Verdienst bleibt, durch sein Werk allen Alterthumsfreunden die Gelegenheit geboten zu haben, in genauester Weise

antike Gemälde kennen zu lernen, deren Wichtigkeit für die Geschichte der antiken Malerei überhaupt und der Landschaftsmalerei insbesondere wiederholt hervorgehoben worden ist. Die Bilder, der Rest eines jedenfalls längeren Frieses, gehören offenbar zu den im Alterthum vielfach beliebten Ulixis errationes per topia, in genauem Anschluss an das X. und XI. Buch der Odyssee; durch rothe Pfeiler unterbrochen, bilden sie eine fortlaufende über die Rahmen übergreifende Reihe von Scenen aus den Abenteuern des Odysseus. Zunächst links sieht man die von den Windgöttern an die Küste der Laistrygonen getriebene Flotte des Helden, dann folgt die Gesandtschaft der drei Gefährten unter Führung der Eurybates in das Land der Laistrygonen, die Begegnung mit der Königstochter an der Quelle, die Vernichtung der Flotte, die Rettung des Odysseus, die Ankunft bei Kirke und die Begegnung mit der Zauberin, die Scene in der Unterwelt und endlich auf einem halbzerstörten bloss schwarz wiedergegebenen Bilde die Strafen einiger besonders genannter Uebelthäter im Hades. Die Bilder sind um so werthvoller, weil den meisten Figuren die Namen beigeschrieben sind, so dass über ihre Erklärung kein Zweifel bleiben kann. Was sie noch für die Geschichte der antiken Malerei so wichtig macht, ist, abgesehen von andern Punkten, der Umstand, dass hier einige Personifikationen mit Namen benannt sich finden, deren Vorkommen in den Beschreibungen des Philostrat besonders mit dazu geführt hatte, diese für bloss-rhetorische Uebungen ohne jede wirkliche Grundlage von Bildern zu erklären. Ueber einige neuerdings vorgebrachte Zweifel in Bezug auf die λειμῶνες und ähnliches habe ich oben schon gesprochen.

Die Ausstattung des Buches ist als eine vorzügliche zu bezeichnen, auch der Preis ist mässig, wenn man die gewaltigen Unkosten der Herstellung bedenkt (es ist drei Jahre lang an den Tafeln gearbeitet worden); das Buch kann allen Kunstfreunden auf das wärmste empfohlen werden.

Berlin. *R. Engelmann.*

J. A. Crowe & G. B. Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan. VI. Band (mit 7 Tafeln, in Holz geschnitten von H. Werdmüller und Bong). Leipzig, Hirzel, 1876 (VIII. 656 S. Lex.-8°). M. 18.

Vom Anfang an hatte sich das Werk Crowe's und Cavalcaselle's des lebhaftesten Beifalls von Seite der fachwissenschaftlichen Kritik zu erfreuen. — Als ganz besondere Vorzüge desselben wurden gerühmt: die Benützung literarischer und archivalischer Quellen in einem Umfange, wie dies vordem nicht geschehen war; eine nicht selten eingehende Analyse der Arbeitführung der bedeutenderen Meister; endlich umfassende Autopsie, welche dann den Resultaten der Stylkritik eine mehr als gewöhnliche Bedeutung gewährleisten musste. — So darf man behaupten: die Detailforschung wird geraumer Zeit bedürfen, um erhebliche Correcturen und Ergänzungen zu dem von den Verfassern Vorgebrachten herbeibringen zu können. — Die Mängel des Werkes berühren das eigentlich Meritorische desselben nicht: sie beruhen hauptsächlich in der allzu schwachen Betonung des culturgeschichtlichen Zusammenhangs zwischen dem Künstler und der Zeit, aus welcher er hervorgegangen; und dann in der wenig

künstlerischen Gruppirung des Stoffes. Der vorliegende VI. Band (der deutschen Ausgabe) steht an Wichtigkeit der darin neu zu Tage geförderten Resultate den vorausgegangenen Bänden nicht nach. — Er behandelt die altlombardischen und friaulischen Meister, die Venezianer von Giorgione an, endlich Antonello da Messina mit anderen sizilianischen und süditalienischen Malern. Von fundamentaler Bedeutung ist im ersten Kapitel die Untersuchung über Vincenzo Foppa dem Aelteren und Bramantino (Bartolomeo Suardi). Was Vincenzo Foppa betrifft, möchte ich nachtragen, dass derselbe gegen Ende 1474 mit Giacomino Vismara, Costantino da Vaprio und Bonifazio da Cremona eine Kapelle im Castell von Pavia ausmalte; ausdrücklich wird er von dem diesbezüglichen Document als mit dem für dieselbe Kapelle bestimmten Hauptaltarbilde beschäftigt erwähnt [1]). Auf Foppa's Thätigkeit im Genuesischen bezüglich wäre dann neben anderen unvollendet gebliebenen Arbeiten ein Bild zu erwähnen, das er im Februar 1489 im Auftrage des Lazzaro Doria für die Certosa von Polcevera vollendete [2]). Das zweite Kapitel behandelt die übrigen Alt-Lombarden; das dritte Antonello da Messina und dessen Zeitgenossen in Süditalien und Sizilien. — Der Versuch, Licht in das mythische Dunkel der süditalienischen Kunstgeschichte zu bringen, ist hoch anzuschlagen; viel allerdings bleibt hier noch zu thun übrig [3]).

Die Irrthümer, welche die Verfasser in der allzu skizzenhaften Darstellung der Geschichte der Malerei auf Sizilien sich zu Schulden kommen lassen, sind auf Rechnung der Localforschung zu setzen. Darauf einzugehen darf ich mir erlassen, da ich erst jüngst es versucht habe (Repertorium I. 4), Antonio Crescenzo und dessen Schule in historische Helle zu rücken; was Vincenzo Ainemolo betrifft, werde ich demnächst an dieser Stelle ausführlich über diesen Künstler handeln. — Das vierte Kapitel ist Giorgione gewidmet. Hier erreicht die Darstellung eine ungewohnte Wärme, was aber keineswegs hindert, dass eine ebenso scharfe als entschiedene Stylkritik aller bewussten oder unbewussten Galerienflunkerei zum Trotz Giorgione von dem ganzen Wust der ihm fälschlich zugeschriebenen Werke befreit und so des Künstlers eigenste Physiognomie — man darf sagen zum ersten Male — enthüllt.

Zu diesem Kapitel sei Folgendes bemerkt: Von der Annahme, Tizian sei nach 1480 (S. 154) geboren, sind die Verfasser seitdem selbst zurück-

[1]) Vgl. Dell' Acqua, Il Castello di Pavia (Pavia, 1874) und darnach den darauf beruhenden Aufsatz im Archivio Stor. Lombardo (vom 30. Sept. 1876), da besonders die Dokumente I, K, L.

[2]) Vgl. Federico Alizeri: Notizie dei Professori del disegno in Liguria. Genova (1870) vol. I. p. 370 sequ.; hier auch interessante Nachrichten über die zahlreichen oberitalienischen, namentlich paduanischen Meister, welche im Genuesischen beschäftigt waren.

[3]) Zu S. 131 bemerke ich nur beiläufig; die »Kreuztragung« in St. Maria Nuova dem Andrea da Salerno oder Leonardo da Pistoja zuzueignen, erscheint mir durchaus ungerechtfertigt; welche Bewenden es mit der Hypothese hat, die H. W. Schulz aufstellt, wornach Vincenzo Ainemolo der Künstler wäre, werde ich a. a. O. zu erörtern Gelegenheit haben.

gekommen; die Angabe Ridolfi's ist somit rehabilitirt (Tizian I. p. 37). Auf S. 214 wird unter jenen dem Giorgione fälschlich zugeschriebenen Bildnissen eines Bildes in der Galerie von Modena gedacht, und in Anmerkung 114 hinzugefügt, dasselbe sei 1859 vom Herzog mit fortgenommen worden. — Das ist nicht richtig. Dies interessante Bild befindet sich noch an Ort und Stelle (ich sah es dort zuletzt im November 1876). Mündler gedenkt desselben (Cicerone, III. 921*), aber er irrt zweifellos, wenn er es einem Ferraresen oder gar bestimmt dem Garofalo zueignet. Das Bild ist zwar kein Palma, wie Burckhardt vermeint, aber entschieden venezianischen Ursprungs; es ist dieselbe Frau dargestellt, die uns in der Magdalena, im Chrisostomusbilde und in der Improvisatrice des Sebastiano begegnet; ich möchte auch am frühesten an diesen Meister denken und zwar zur Zeit, da er noch ganz unter Giorgione's Einfluss stand. — Die Geschichte der Maler im Friaul (V. Kapitel) hat trotz Maniago durch die Verfasser eine ganz bedeutende Bereicherung an Daten erfahren. Eine kleine Nachlese bieten die von Prof. Luschin im Repertorium (I. 1 und 2) publizirten Urkundenfragmente; aus Fragment d geht hervor, dass Giovanni Martini schon 1496 in der Heimath beschäftigt war. Die folgenden Kapitel handeln über Pordenone, Sebastian del Piombo und die Brescianer. — Im letzteren eignen die Verfasser das grosse prächtige Altarbild in S. Niccolo zu Treviso ganz unbedenklich dem Girolamo Savoldo zu (S. 486 sequ.). Mit welchem Rechte? — Die von Federici mitgetheilten Urkundenfragmente [4]) ergeben, dass »Fra Marco Pensabene« vom 24. April 1520 bis Juli 1521 (zu dieser Zeit entfloh er aus dem Kloster) an der Arbeit gewesen; die Anwesenheit eines »Mistro Zan Jeronimo«, der gerufen wurde, das Bild zu vollenden, dauerte nur vom 8. Sept 1521 bis 13. October desselben Jahres — also ca. einen Monat. — Nun frägt man zuerst: warum soll unter jenem »Zan Jeronimo« Girolamo Savoldo von Brescia, nicht aber — was näher liegt — Girolamo Pennacchi von Treviso (der zu jener Zeit gleichfalls in Venedig arbeitete) zu verstehen sein, zumal die Verfasser zugeben, dass man »an den Gestalten des Liberale und Hieronymus und am Gesicht des Nikolaus einige derb hingesetzte Nachhilfen von modernerer (!) Hand — vielleicht des Girolamo Pennacchi« wahrnehme? — Doch zugegeben, jener »Zan Jeronimo« sei Girolamo Savoldo, konnte seine vierwöchentliche Arbeit in mehr bestehen, als diesem mächtiggrossen Bilde die letzten Nachhilfen zu geben? Solchem Thatbestand gegenüber erscheinen die Worte der Verfasser »was wir jetzt auf der grossen Altartafel zu Treviso sehen, hat Savoldo gemalt«, allzu unglaublich [5]). — Wenn Marchese, um »Fra Marco Pensabene« historisch glaubwürdiger zu machen, ihn mit dem Fr. Marcus venetus . P. des Bildes der Galerie Lochis-Carrara identifizirt [6]), so ist aller-

[4]) Memorie Trivigiane (Venezia, 1803) vol. I. pag. 130 sequ.

[5]) Um nicht Vermuthung gegen Vermuthung zu stellen, erwähne ich nur nebenbei, dass ich weder Savoldo's Compositionsstil noch Savoldo's Mache in dem Treviso-Bilde zu erkennen vermochte.

[6]) Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti, sec. ed. tom. II. pg. 189 sequ.

dings damit nichts gewonnen, denn auch ein nur oberflächlicher Vergleich des Bildchens in der Galleria Lochis mit dem Bilde in S. Niccolo schliesst jeden Gedanken an denselben Meister aus; keineswegs aber ist die Frage nach der Autorschaft des Bildes von S. Niccolo durch die Verfasser der Geschichte der Malerei um einen Schritt der Lösung näher geführt worden. — Fra Marco Pensabene bleibt wie vordem ein Räthsel der Kunstgeschichte; hoffen darf man, dass die Lösung desselben der auf die Quellen zurückgehenden sorgsamen Detailforschung endlich dennoch gelingen wird.

Das neunte Kapitel behandelt die Maler von Cremona am Beginne des 16. Jahrh.; das zehnte Palma Vecchio. Die Liste der Werke des Letzteren hat A. Woltmann durch Angabe zweier Bildnisse, die sich in Prag unter den Namen Holbein und Tizian verbergen, aber im Katalog der Sammlung des Herzogs von Buckingham unter richtigem Namen sich verzeichnet finden, bereichert. Es sind dies eine Lucretia (Kniestück) und das Bildniss eines Musikers (s. Liter. Centralblatt 1877, 14. April). Das letzte Kapitel ist Lorenzo Lotto gewidmet. Wenn Mündler die künstlerische Individualität dieses Meisters in die Kunstgeschichte gewissermassen eingeführt, so wird diese hier völlig in historische Tageshelle gerückt. Die verschiedenen Stilphasen Lotto's werden genau charakterisirt, das seinem Naturell einzig Eigenthümliche scharf hervorgehoben; erst jetzt können wir mit Lorenzo Lotto rechnen und rechten.

Auch dieser sechste Band ist eine Bearbeitung des englischen Originals im besten Sinne, in der uns nicht selten eigene Forschungs-Resultate Dr. Jordan's begegnen; auch die Beschreibungen der Bilder sind zahlreicher geworden und haben an Ausführlichkeit gewonnen. *Hubert Janitschek.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

A. Ver Huell. Jacobus Houbraken et son oeuvre. Supplément. Arnhem. P. Gouda Quint. 1877. 4.

Der Verfasser der Monographie Jacob Houbrakens, welche vor zwei Jahren erschien, hat es bereits für nöthig erachtet, die Mängel seines Werkes durch ein Supplement zu ergänzen. Dieses letztere, welches uns nunmehr gedruckt vorliegt, enthält auf 38 Seiten zunächst zehn Seiten Vorrede, zum Schlusse vier Seiten Nachrede und zwischen beiden 24 Seiten Supplement.

Was der Verfasser mit demselben beabsichtigte, ist nicht ganz klar ersichtlich; beabsichtigte Ver Huell die Lücken seiner Monographie auszufüllen? Dann sind die 24 Seiten, die er darauf verwendet hat, zu wenig, denn es genügt zu einem Supplemente nicht, jene Omissa nach einander abzudrucken, auf welche der Verfasser durch handschriftliche Mittheilungen holländischer Freunde und durch die sachlichen Kritiken kunstwissenschaftlicher Journale aufmerksam gemacht wurde[1]). Diese Materialien bilden den Hauptstock seines Supplementes, die löbliche Absicht aber, dieselben seiner Monographie einzu-

---

[1]) Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 1876 Nr. 28 p. 449. — Repertorium für Kunstwissenschaft I. Bd. 3. Heft 1876 p. 324.

verleiben, reicht nicht hin, die Veröffentlichung einer derartigen Nachtragsarbeit zu rechtfertigen.

Wir sehen uns jedoch genöthigt, dieses Urtheil zu begründen. Unter Nr. 18 des Supplementes corrigirt Ver Huell z. B. einen Umstand an dem Porträt des Joannes Barbeijracius und bemerkt, dass die unverschnittene Platte sechs lateinische Zeilen aufweist. — Es scheint, dass Ver Huell weder, als er die Monographie, noch als er das Supplement arbeitete, das Porträt gesehen hat, denn er würde sonst diese Zeilen, welche nichts weniger als ein Gedicht enthalten: »I. Ů. D. & Publici privatique juris antecessor in academia groningo. omland. regiaeque Societatis Berelin. socius. natus Biterris die 15. Martii MDCLXXIV. — J. Wandelaar ad vivum del. — J. Houb. sc.« seinem Supplemente einverleibt haben. Aber es scheint dem Verfasser ganz gleichgiltig zu sein, was auf dem Blatte steht; auch dann, wenn diese Schrift, wie dies auf dem Porträte Pieter Elzevier's, des Predigers der Reformirten zu Amsterdam (Nr. 115 der Monographie), der Fall ist, die ganz genauen — höchst interessanten Details der Biographie des Dargestellten enthält.

Unter Nr. 36 (Supp.) bemerkt der Verfasser, dass ein Herr P. A. Borger in Arnheim zwei Porträte Boerhaave's — mit verschiedenen Unterschriften — besitzt. Wodurch sich aber diese beiden Inscriptionen unterscheiden sollen, daraus macht Ver Huell ein Geheimniss. Vielleicht tragen sie beide, nach dem »Hermanus Boerhaave« noch die Zeile: »Seculi XVIII aesculapius . obiit 1738 . aet. 70.« — was Ver Huell weder in der Monographie noch im Supplemente erwähnt hat.

Unter Nr. 135 (Supp.) ergänzt Ver Huell, dass man auf dem Porträte Simon Fokke's lesen kann: »Geboren den 1. September 1712.« Der Verfasser scheint aber mit seinen Correcturen ebenso wenig Glück zu haben, als mit seinen Unterlassungen, denn es steht deutlich auf dem Porträte: »geboren te Amsterdam 1. September 1712.« Dass noch ein anderes Porträt Fokke's existirt, welches dem Jac. Houbraken zugeschrieben wird, wollen wir, da es seinen Namen nicht trägt, dem Verfasser nicht als ein vergessenes anrechnen.

Unter Nr. 171 bemerkt das Supplement, dass es von dem Porträt Henrik Grave's einen Etat ohne oder vor dem Namen des Malers gebe, — es ist nämlich gar nicht zu entnehmen, was der Verfasser eigentlich meint; — aber wir können nur hier die dem Verfasser unbekannte Thatsache constatiren, dass von seinem unter Nr. 171 verstandenen Porträte Grave's ein Plattenzustand mit der Schrift: »Hendrik Grave. Luitenant-Admirael van Holland en Westfriesland . J. Houbraken fecit« und ein anderer vor dieser Schrift existirt.

Dass Ver Huell überhaupt kein Gewicht darauf legt, was auf der Platte steht, geht übrigens aus einem Beispiele (Nr. 208 Monogr.), auf dessen Berichtigung wir vergebens warteten, am deutlichsten hervor. — Unter dieser Nummer beschreibt nämlich Ver Huell das Portrat Wilhelm Hogerward's, Predigers der Reformirten auf Batavia — anno 1721. — Gleich daneben fügt er die Jahre 1694—1754 als Geburts- und Todesdatum dieses Mannes an. Es muss ihm demnach entgangen sein, dass auf dem Porträte selbst gross und

deutlich zu lesen ist: Aet. 35. und J. Houbraken sc. 1732. — Dass demnach Hogerward, wenn das von Ver Huell angegebene Geburtsdatum richtig ist, im Jahr 1732 nicht 35, sondern 38 Jahre alt gewesen sein muss — oder dass er, wenn die Angabe des Porträts richtig ist, im Jahre 1697 geboren sein muss — oder dass er im Jahre 1721 35 Jahre alt war und sonach im Jahr 1686 geboren ist. Im einen wie im anderen Falle obwaltet zwischen Hogerward, Houbraken und Ver Huell eine Meinungsverschiedenheit, welche werth wäre, auf friedlichem Wege ausgeglichen zu werden.

Wie es dieser Fall beweist, so scheint Ver Huell den auf der Platte angegebenen Lebensdaten mit einer unerklärlichen Scheu aus dem Wege zu gehen, denn er hat sie weder in seine Monographie aufgenommen, noch nachträglich in dem Supplemente bemerkt, so wichtig sie auch sind. So steht z. B. auf Nr. 198, dem Porträte des Malers Herman Hengstenbergh, deutlich: »geboren te Hoorn den 9. october 1667. — en aldaar overleden den 30. october 1726«; — auf Nr. 431, dem Porträt des Malers Nik. Verkolije, deutlich: »geboren te Delft 11. April 1673 — overleden te Amsterdam 21. January 1746« Daten, welche, wenn man sie auch nicht in Immerzeel und Kramm vergebens suchen würde, werth wären, in einer mit kunstwissenschaftlichen Ansprüchen auftretenden Arbeit berücksichtigt zu werden.

Dies nicht zu thun, scheint aber bei Ver Huell Princip zu sein. Das Porträt des Dichters Lambert Bidloo (Nr. 32) enthält genau Geburts- und Todesdatum: 30. Aug. 1638 und 11. Juni 1724; Nr. 107 — das Porträt Gerhard Dumbars — anno aetatis 49; Nr. 154, das Porträt Daniel Gerdes, — aet. 40; — Umstände, die dem Verfasser in der Monographie sowie im Supplemente fremd geblieben sind.

Dass der Verfasser auf andere Legenden, die unbedeutender erscheinen, in der That aber ebenso wichtig sind, noch weniger Bedeutung legt, wird nicht mehr befremden; so steht z. B. auf (Nr. 235) dem Porträte Joan Huydecoper's deutlich der Name des Malers: Jurian Ovens; aber Ver Huell will ihn nicht sehen. — Unter Nr. 415 (Supp.) erwähnt er einen Plattenzustand des Porträts Jacob Trigland's vor dem Namen, aber er unterlässt es absichtlich, uns über die Chiffre »V. G. p.« aufzuklären, die uns auf diesem Porträte so geheimnissvoll ansieht; es ist nicht ohne Werth dieses Monogramm, denn es bedeutet: »van Goyen pinxit«, und daraus geht hervor, dass Houbraken dieses Blatt nach einem der seltenen Porträte gestochen, welche van Goyen noch in Leyden gemalt hat.

Aber es hat für Ver Huell ebenso wenig Interesse, wer die Porträte gemalt hat, als welche Personen durch dieselben dargestellt sein sollen. Denn vergebens suchen wir in dem Supplemente nach Aufklärungen über einzelne Persönlichkeiten, über welche solche zu geben uns die Monographie schuldig geblieben ist. So erscheint z. B. unter Nr. 33 ein Johan Jacob Friedrich Baron v. Bielfeld, über den Ver Huell nur weiss, dass er 1717—1770 gelebt hat; für ein zweites Supplement wollen wir dem Verfasser mittheilen, dass dieser Baron auch ein deutscher Schriftsteller und preussischer Legationsrath war, dass er eine nicht unbedeutende politische Rolle spielte und allerdings

am 5. April 1770 starb, aber bereits am 31. März 1711 das Licht der Welt erblickte.

Mit Nr. 390 befand sich der Verfasser in noch ärgerer Verlegenheit, denn es war ihm unmöglich — auch bis zum Erscheinen seines Supplementes — Geburts- und Todesjahr der schönen Königin von Dänemark, Sophia Magdalena, zu eruiren, trotzdem über erlauchte Persönlichkeiten in der Regel genau Buch geführt wird. Nun für ein zweites Supplement diene ihm zur Wissenschaft, dass sie am 28. Nov. 1700 geboren ward und am 28. Mai 1770 starb.

Wir müssen noch bemerken, dass diese Monographie Houbrakens trotz des Supplementes noch lange nicht alle Porträte enthält, die dieser Künstler gestochen hat. So fehlt z. B. ein zweites Porträt von J. Zeeus, Brustbild im Oval, in der linken Hand eine Rolle, 8. Jac. Houbraken sc. mit sechs Versen von Franz Greenwood, und noch ein anderes, unter vielen eines der schönsten, die Houbraken je gestochen hat, das Porträt des erst zweijährigen Kindes Joseph, des nachmaligen Kaisers Joseph II., in ganzer Figur, im reichen Gewande, mit weissem Federmützchen, auf einem Kissen sitzend und mit dem Orden des goldenen Vliesses spielend. Folio. Es trägt die Schrift: Joseph Archidux Austriae etc. etc. J. Maydens (sic!) p. — J. Houbraken sc. 1743.

Allerdings sind die Schwierigkeiten, welche sich einer gewissenhaften Monographie Houbrakens entgegenstellen, nicht zu unterschätzen, da auch die grössten Sammlungen kein halbwegs completes Werk dieses Stechers besitzen, aber darum wäre es doppelt wünschenswerth, wenn eine sachkundige Feder sich dieser Arbeit unterziehen würde. *Alfred von Wurzbach.*

Kunstindustrie.

1. A descriptive catalogue of the fictill ivories in the South-Kensington-Museum, by **J. O. Westwood.** London 1886. 547 S. 8.
2. A descriptive catalogue of bronzes of European origin in the S. Kensington Museum. With an introductory notice by **C. Drury E. Fortnum.** London 1876. CCX. 249 S. 8.
3. Furniture & woodwork, by **John Hungerford Pollen.** 143 S. 8.
4. Majolica by **C. Drury E. Fortnum.** 192 S. 8.
5. Ivories by **William Maskell.** 124 S. 8.
6. Textil fabrics by **Daniel Rock.** 116 S. 8.
7. Persian Art by **R. Murdoch Smith.** 60 S. 8.
8. Musical Instruments by **Carl Engel.** 128 S. 8.
9. Industrial arts, historical sketches with numerous illustrations. 276 S. 8.

Das »Science and art department of the committee of council on education«, oder das South-Kensington-Museum bemüht sich, nach allen Seiten hin Kunstkenntnisse zu verbreiten, fährt fort, seine Kunstwerke in Abbildungen und Beschreibungen zu veröffentlichen oder durch literarisch artistische Publicationen ihr Verständniss dem Publicum zu erschliessen. Alle die oben zu-

sammengestellten neun Schriften sind aus jenem Institut hervorgegangen und reihen sich in der gleichen Tendenz ihren Vorgängern an. In der Form, zum Theil aber auch in Bezug auf ihr Publicum sind sie sehr verschieden. Den am meisten wissenschaftlichen Charakter sollen die beiden zuerst genannten Werke tragen. Sie sind ausgeführte, wissenschaftlich gehaltene Kataloge derjenigen Gegenstände, welche aus dem betreffenden Zweige Eigenthum des S. Kensington-Museums sind. Der Katalog gibt den Gegenstand mit seinem Schlagwort, gibt sein Material, eine Beschreibung, kürzer oder länger, Herkunft, Zeit, Grösse und den Preis des Ankaufs. Wenn der Gegenstand es verdient, sind weitere, oft ausführliche Bemerkungen über seine Geschichte und Bedeutung hinzugefügt. Alle Bemerkungen sind genau mit Umsicht und Sachkenntniss gemacht. Photographien begleiten den Text in grosser Zahl, so dass diese Kataloge weit über den nächstliegenden Zweck hinaus, nämlich zum Studium des Besuchers zu dienen, auch für denjenigen von grossem Werthe sind, der nicht in der Lage ist, das Londoner Museum zu besuchen und die Originale zu sehen. Es ist dem Katalog der Bronzen zudem eine Einleitung über die Geschichte seines Gegenstandes beigefügt worden, welche 210 Octavseiten umfasst, während der Katalog der Elfenbeinarbeiten am Schlusse einen Appendix über andere wichtige Arbeiten aus diesem Material enthält, welche sich sonstwo in den Museen und Sammlungen des Continents befinden. Da nun noch dazu dieser letztere Katalog sich nicht blos auf die Originale im S. Kensington-Museum beschränkt, sondern auch die Gipsabgüsse nach anderswo befindlichen Elfenbeinarbeiten mit hereinzieht, so sind beide Werke wohl geeignet, dem Studirenden übersichtlich wie eingehend über den ganzen Zweig Belehrung zu verschaffen.

Eine zweite Serie von Werken begreift die obigen Nummern 3—8. Es sind sämmtlich kurzgefasste Handbücher, die bestimmt sind, nicht allein den Besuchern des S. Kensington-Museums, sondern ganz im Allgemeinen auch denjenigen anderer Sammlungen einiges Wissenswerthe, namentlich in geschichtlicher Beziehung, über die einzelnen Zweige der Kunstindustrie an die Hand zu geben, »something of the history and the character of the subjects treated of.« Dieses »something« ist freilich auch das Bedenkliche an diesen Handbüchern, die in ihrem Werthe ziemlich ungleich sind. Im Wesentlichen sind sie, zum Theil in verkürzter Form, Wiederabdrücke der Einleitungen zu jenen grösseren wissenschaftlichen Katalogen, zu denen die beiden besprochenen über Elfenbein- und Bronzearbeiten gehören; jedoch nicht alle, denn eben jenes Handbuch (Nr. 5) »Ivories« von William Maskell findet sich nicht als Einleitung unseres Katalogs, obwohl es diese Bemerkung an der Stirne trägt. Auch Nr. 7 »Persian art« ist wenigstens seinem Kataloge vorausgeeilt. Es ist das Werk eines in Persien residirenden englischen Offiziers, der auch den grössten Theil jener persischen Kunstarbeiten erworben hat, welche gegenwärtig die persische Sammlung des S. Kensington-Museums bilden. Das Werkchen bringt etliche willkommene Kenntnisse, doch sind sie nicht ausgiebig genug; auch sind zumal die historischen Bemerkungen von zweifelhaftem Werthe und sind in England selbst auf grossen Widerspruch gestossen. Sämmt-

liche Handbücher sind reichlich mit Illustrationen in Holzschnitt versehen, was ihre Brauchbarkeit für den Laien oder den Anfänger in diesen Studien sehr erhöht.

Dasjenige Werk, dessen Titel oben unter Nr. 9 gegeben ist, »Industrial arts«, bildet eine dritte Kategorie der Publicationen des S. Kensington-Museums. Es fasst in noch kürzerer Form den Inhalt der Handbücher zusammen und ist, was Text und Illustrationen betrifft, zum Theil aus ihnen zusammengestellt. »Lace« z. B. ist ein Wiederabdruck von Mrs. Bury Palliser's nicht sehr wohlgeordneten einleitenden Notizen zu dem Katalog der Spitzensammlung des S. Kensington-Museums. Die übrigen Abschnitte sind: Gold- und Silberarbeit, Bronze nebst Kupfer und Eisen, Email, Möbel, Elfenbein, Poterie und Porcellan, Majolica, Glas, Mosaik, Waffen und Rüstung, Gewebe; die Spitzen bilden den Schluss.

Im Einzelnen hätten wir Mancherlei gegen diese populären Handbücher einzuwenden, nicht sowohl in Bezug auf die Richtigkeit des Mitgetheilten, als in Bezug auf die Wahl und Anordnung desselben, sowie in Bezug auf das Publicum, das sie im Auge haben. Sie sind zumal mit zu wenig Berücksichtigung des Kunstarbeiters selber geschrieben. Wenn man aber ihren geringen Preis bedenkt und das allgemeine Ziel, das sie verfolgen, nämlich Kenntnisse überhaupt über ihren Gegenstand unter das Publicum zu bringen, Kunstverständniss zu verbreiten, so wird man billig ihren grossen Nutzen nicht in Abrede stellen können. *J. F.*

Bronzen aus der Zeit der italienischen Renaissance. Originalaufnahmen, herausgegeben von **Valentin Teirich**, Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterreichischen Museums in Wien. 20 Tafeln, 9 Detailblätter und Text mit 40 eingedruckten Illustrationen. Wien 1877, Verlag von R. v. Waldheim. Fol.

Freude und Wehmuth widerstreiten einander in uns, indem wir an die Würdigung der obengenannten Publication herantreten; die Wehmuth, denn es ist die letzte Kundgebung V. Teirich's, dessen frühzeitiger Tod uns wohl auf manche, sonst noch zu erhoffende Gabe seines reichen Geistes und seiner kunstgewandten Hand verzichten heisst, die Freude, weil sich dieses sein letztes Werk in Absicht und Ausführung so herrlich jenen beiden vorausgegangenen über Holzintarsien und Marmorornamente anschliesst. Teirich's Verdienste um Herausgabe des »Kunstgewerbe« brauchen hier nicht weiters hervorgehoben zu werden, sie sind ohne Widerrede allgemein anerkannt. Wie er nun in den beiden vorerwähnten Werken einem Theile der Holz- und Marmorarbeiter, so wollte er diesmal den Bronzearbeitern Muster für ihre Technik liefern, und es ist dies ein neuer Beleg für sein Verständniss der Kunstbedürfnisse unsrer Zeit und unseres Landes. Gerade jetzt macht sich ein lebhafteres Interesse für Wiederbelebung der Bronzeindustrie bemerkbar, welche so lange vernachlässigt war, weil sich der Geschmack des Publicums in bedauerlicher Weise von diesem Kunstzweige abgewendet hatte. Die schönen Bronzen französischen Fabrikates weckten erst in neuester Zeit wieder den Sinn dafür, und die Bronzeindustrie-Gesellschaft in Wien stellte sich die Aufgabe, denselben so zu

sagen erziehend zu beeinflussen und in die richtige Bahn zu lenken. So ist Teirich's letztes Werk gewissermassen das Organ für diese Bestrebungen geworden, ohne dass jedoch das Wesen desselben ein blos lehrhaftes wäre; vielmehr wird der Kunstfreund sich ebenso wie der Kunsthandwerker an der Auswahl und Ausführung des Gebotenen erfreuen können. Das Ganze zerfällt in zwei Abtheilungen, den Text und die Tafeln, ersterer wieder in einen kunsthistorischen und einen beschreibenden Theil, die Tafeln in solche, welche Gesammtbilder der einzelnen Objecte darbieten, und in Detailblätter mit den Originalgrössen, so dass sie sich unmittelbar zur praktischen Verwendung bei Reproductionen eignen. Dass Teirich seine Muster blos aus der Renaissancezeit wählte, ist aus doppeltem Grunde gerechtfertigt. Damals genoss nämlich die Bronze eine ausserordentliche Beliebtheit zu den mannigfachsten Zierzwecken, und die auf solche Weise entstandenen Gegenstände stammen zumeist in der Erfindung und oft genug auch in der Ausführung von sehr bedeutenden Künstlern. In jener Periode verschmähten es selbst die grössten Meister nicht, ihr ganzes Können auch dem Kunstgewerbe und dessen hohem Zwecke zu widmen: das menschliche Dasein bis in seine kleinsten Bedürfnisse zu befriedigen und künstlerisch durchzubilden. In seiner kunsthistorischen Abhandlung gibt nun Teirich in Kürze ein Bild von der Entwicklung der Bronzetechnik in Italien, und es dürfte hiebei wohl kein bedeutender Meister dieses Faches übergangen sein, wenngleich als Quellen ausser Benv. Cellini blos die allgemeineren kunstgeschichtlichen Arbeiten von Cicognara, Labarte, Lübke und Mothes angeführt werden; kunsthistorische Forschungen anzustellen, lag eben hier nicht in der Absicht. Der beschreibende Theil zeigt uns sodann in anschaulicher Weise die Verwendung der Bronze im Renaissancezeitalter zu decorativen Zwecken an Thüren, Altären, Grabmälern, Brunnen, Candelabern, Ampeln, Schalen, Kaminständern u. s. w. So kann man also mit Recht sagen, dass aus jener Zeit auch nicht der unscheinbarste Gegenstand zu finden sei, dem nicht die Kunst edle Formen und damit das Geleite bis auf unsere Tage gegeben hätte. Die kleineren Objecte sind allerdings zumeist verloren gegangen, von den bedeutenderen Werken aber sind viele in ihrem Stammlande Italien in Kirchen und andern öffentlichen Gebäuden erhalten, andere in den Sammlungen allerwärts zerstreut; auch das Oesterreichische Museum besitzt einige schöne Denkmäler jener Kunstübung. Daher ist es schliesslich nochmals dankenswerth, dass uns Teirich in seinem Werke eine so reiche Zahl von Kunstbronzen aller Art bildlich vereint und zwar im Texte durch sehr gut ausgeführte Holzschnitte von Fahrnbauer und Wüst, und auf den Tafeln durch malerisch gehaltene Radirungen von Fahrnbauer, Hrachowina und Kozeluch. Die übrige äussere Ausstattung der Publication gereicht auch dem Verleger zur grössten Ehre.

E. Ch.

Literatur über Museen, Ausstellungen etc.

Verzeichniss der in dem Lokale der Gemälde-Galerie zu Cassel befindlichen Bilder. Aufgestellt von Bilder-Galerie-Inspektor Professor **Aubel.** Cassel. Verlag von Theodor Kay. (J. C. Krieger'sche Buchhandlung.)

Der Katalog der Casseler Gallerie, dessen Titel ohne Jahrzahl oben mitgetheilt ist, wurde der Redaction dieses Blattes übersendet, ist aber kein Novum, sondern mit einem Verzeichniss identisch, welches der Referent etwa im Jahr 1872 in der Galerie gekauft hat. Und doch wäre ein neues Verzeichniss nach Massgabe der Bestimmungen über Kataloge von Gemäldegalerien, welche der kunstgeschichtliche Congress in Wien im Jahr 1873 aufgestellt hat, eine dringende Nothwendigkeit. Das jetzige Verzeichniss ist ganz unzulänglich. Die Beschreibung der Bilder ist von äusserster Dürftigkeit, oft sachlich nicht richtig; Inschriften, die sich auf ihnen befinden, sind gewöhnlich nicht mitgetheilt. Die Daten, welche sich auf die Maler beziehen, sind unzuverlässig und entsprechen nicht den neueren Forschungen. Die Bestimmungen der Meister selbst zeigen gänzliche Unbekanntschaft mit den Ergebnissen kunstgeschichtlicher Forschung. Von einer früheren Auflage, die Referent im Jahre 1864 erwarb, unterscheidet sich diese nur durch folgende Verschlechterungen: 1) Die Masse die früher mitgetheilt waren, sind fortgelassen. 2) Ebenso sind einige früher (allerdings incorrect) angegebene Inschriften weggeblieben. 3) Es sind kritische und ästhetische Bemerkungen über einzelne Bilder beigefügt worden, die doch nur dann Werth haben könnten, wenn sie auf wissenschaftlichem Grunde ruhten. 4) Dafür ist die Beschreibung oft noch mehr gekürzt. 5) Die frühere ganz vernünftige Einrichtung, das Bändchen mit Papierdurchschuss auszugeben, hat man fallen lassen.

Die officielle Taufe der älteren deutschen und niederländischen Gemälde ist fast in jedem einzelnen Falle unrichtig; sie beruht auf blossen Einfällen, auf einer beliebigen Verwendung weniger bekannter Namen. Vier Gemälde heissen Dürer. Das erste (Nr. 4) hat mit Dürer nicht den leisesten Zusammenhang. Es stellt einen schwarzgekleideten Mann auf grünem Hintergrunde dar, der ein goldenes Täfelchen mit den Worten TV MICHI CAUSA DOLORIS hält, und ist wahrscheinlich französisch. Nr. 5, Bildniss des Erasmus, ist eine gute alte Kopie nach dem bekannten kleinen Rundbilde von Holbein. Nr. 6 ist ein treffliches, aber ebenfalls Dürer gänzlich fremdes Porträt, das Holbein nahe steht und ihm schon von Waagen früher beigemessen wurde. Vgl. Woltmann, Holbein, 2. Auflage, B. II S. 121 Nr. 129, als »zweifelhaft«. Nr. 7, das Bildniss der Elsbeth Tucherin (nicht »Tuchern«), ist mit Thausing dem Wolgemut zurückzugeben. — Lukas Cranach ist gewiss leicht zu kennen, aber von den Gemälden, die seinen Namen führen, ist wenigstens eines, das Porträt Nr. 8, ihm völlig fremd. Seine reizend ruhende Diana (10) gilt noch immer als »Nymphe«. Von den Bildern, die Hans Burgkmair heissen, ist ebenfalls keines sicher. Unter ihnen befindet sich das Porträt der Ursula Hans Tucherin, bezeichnet 1478 (als Burgkmair fünf Jahre alt war), ein Meisterwerk Wolgemut's (vgl. Thausing S. 61), seinem 21 Jahre später gemalten

Bildniss der Elsbeth weit überlegen. Der angebliche Hans Scheuffelin (Nr. 40), Christus und Magdalena, mit der Jahrzahl MCCCCCVI auf deren Salbbüchse, ist ein niederrheinisches Bild und sieht dem Meister des Kölner Thomas und Münchener Bartholomäus ähnlich. Fünf Bilder heissen Holbein, doch vier jedenfalls mit Unrecht; das fünfte (Nr. 52) habe ich nicht gesehen. Zunächst 48 die sogenannte »Familie des Malers«, niederländisch, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der Meister bisher unbestimmbar. Nr. 49 und 50, ein männliches und ein weibliches Bildniss, sind zwei treffliche Arbeiten der Kölner Schule, wahrscheinlich von Bartholomäus Bruyn. Das Allerheiligenbild Nr. 58 trägt das Monogramm , das früher meist auf J. Walter von Assen gedeutet wurde, und die Jahrzahl 1523. Vgl. Nagler, Monogrammisten IV, Nr. 29). Der Meister ist zweifelhaft, jedenfalls nicht Mabuse, dem der Katalog den Altar zuschreibt, während er die dem Altar ursprünglich fremden Heiligenfiguren aus sächsischer Schule, welche die Aussenseiten der Flügel bilden, »Baldung Grün« nennt. Der Name Jan van Eyck wird für ein niederrheinisches Altärchen vom Ende des 15. Jahrhunderts (854 a) gemissbraucht. Ein Stillleben, Nr. 55, mit Austern, Citrone, Römerglas u. s. w. schreibt der Katalog dem »George Pens, geb. 1500, gest. 1550« zu, obgleich auf dem Bilde die Jahrzahl 1637 unter einem Monogramme steht, das nicht aus G und P, sondern aus C und P gebildet ist. Es ist das bekannte Monogramm eines öfter vorkommenden Malers ähnlicher Gegenstände, der in der Art des Heck arbeitete. Man pflegte ihn früher C. Pierson zu nennen; jetzt denkt man an Clara Pieterz.

Ein starkes Stück ist auch, dass Nr. 29 als Original Raphaels aufrecht erhalten wird. Es ist die Kopie eines kleinen Bildes in Madrid, über das alle Auskunft nebst der Erwähnung dieser Kopie bei Passavant (Nr. 46 in der französischen Ausgabe, II. S. 55) zu finden ist. Das Original, ganz von Leonardo da Vinci inspirirt, gehört dem Ende der Florentiner Zeit des Meisters an. Der Katalog sucht die Originalität des Casseler Bildes, natürlich ohne Nennung des wirklichen Originals, zu vertheidigen mit der Bemerkung: »Eine genauere Prüfung zeigt alle Merkmale jener Epoche raphaelischer Jugendarbeiten, die mit der Thätigkeit des grossen Urbinaten als Schüler von Pietro Perugino zusammenfällt.« Also auch von Raphaels Bildungsgang überhaupt hat der Autor keine Ahnung und vermag nicht, die verschiedenen Epochen seines Schaffens zu sondern. — Bei dem schönen Gemälde von Paolo Veronese Nr. 89 wird der Gegenstand »die Enthaltsamkeit des Scipio« genannt, statt: »die Familie des Darius vor Alexander«. Von dem grösseren Exemplar derselben Composition, die sich jetzt in der Nationalgalerie in London befindet, heisst es, dasselbe sei »in Venedig«. Die Gemälde späterer Epochen, besonders die niederländischen sind zu so guter Zeit gesammelt worden, dass bei ihnen Irrthümer in der Bestimmung selten vorkommen konnten. Alle übrigen früher angeführten Mängel des Katalogs sind aber auch hier zu finden. Als die Casseler Galerie der Oeffentlichkeit verschlossen, von den Einheimischen nicht gekannt war und nur ein Institut zur Erpressung hoher Trinkgelder von den Fremden bildete, mag ein Katalog dieser Art sich auf der Höhe der Situa-

tion befunden haben. Seit zehn Jahren ist die Galerie eine öffentliche Sammlung des preussischen Staates, dieser hat die Pflicht, für ein brauchbares und wissenschaftliches Verzeichniss, das ein Kunsthistoriker von Fach anfertigen muss, zu sorgen*). *W.*

Verzeichniss der Gemälde, Gypsabgüsse, geschnittenen Steine etc. in der Herzoglichen Sammlung in Oldenburg. Vierte durchgesehene und vervollständigte Auflage. Oldenburg 1875. Schulze'sche Buchhandlung.

Freiherr von Alten, durch welchen die Oldenburger Sammlung eingerichtet worden ist, hatte schon vor dem kunstgeschichtlichen Congress in Wien richtige Grundsätze über die Katalogisirung von Gemäldesammlungen im Naumann'schen Archiv veröffentlicht, und seine Vorschläge fanden dann auf dem Congress sorgfältige Beachtung. Nach diesen Grundsätzen ist das Verzeichniss der Oldenburger Sammlung eingerichtet, das sich also höchst vortheilhaft von der Mehrzahl deutscher Galeriekataloge unterscheidet. Hierauf sei bei der neuen vierten Auflage kurz hingewiesen; da wir die Galerie nicht aus eigener Anschauung kennen, sind wir nicht im Stande, auf Einzelnes einzugehen. Wo Bestimmungen von Waagen herrühren, ist dies durch ein W. kenntlich gemacht. Mitunter wäre wohl auch ein Facsimile der Bezeichnung am Platze, wie bei dem Bilde von R. Roghman. *W.*

---

*) Obige Besprechung wurde vor Eisenmann's Berufung niedergeschrieben.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adam, Mystère du XII^e siècle, texte critique accompagné d'une traduction, par L. Palustre. (Von B. de Montault in Revue de l'art chrét. XXII. 2.)

Alberti's kleinere kunsttheoret. Schriften, im Originaltext herausg., übersetzt etc. von H. Janitschek. (Von Meyncke in Jen. Lit.-Zeit. 20.)

Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest. (Von Nordhoff in Monatsschr. f. rhein.-westf. Geschichtsf. II. 7—9. Von Schneider in Lit. Rundschau 6.)

Aubert, Le Trésor de l'Abbaie de Saint-Maurice d'Agaune. (Von Darcel in Gaz. des beaux-arts 1877. 1.)

Benndorf, Beiträge zur Kenntniss des attischen Theaters. (Von Bursian in Jenaer Lit.-Zeit. 1876, 43.)

Berlin und seine Bauten. Herausg. v. Berliner Architektenverein. (Zeitschr. f. b. K. XII. 9, Kunstchr. XII. 17.)

Bertolotti, B. Cellini a Roma. (Von Müntz in Revue crit. 44.)

Blanc, Ch. Les artistes de mon temps. (Chron. des Arts 1876, 40.)

— Voyage de la haute Egypte. (Gaz. des beaux-arts 11.)

Blümner, Lessing's Laokoon. (In Augsb. Allg. Zeitg. 1876, 222. Von Engelmann in Jen. Lit.-Z. 1876, 52. Von Wustmann in Grenzb. 1876, 37, Lit. Centbl. 25.)

Bosc, Dictionn. rais. d'architecture. (Chr. des arts 1876, 28.)

Boyer de Ste. Suzanne, Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute lisse. (Chron. des arts 1876, 38.)

Bucher, Geschichte der technischen Künste. 9. Lief.: Kupferstich. (Zeitsch. d. Kunstg.-Ver. in München, XXVI. 9—10.)

— Die Kunst im Handwerk. (Von Steindorff in Archiv f. kirchl. Bauk. u. Kirchenschmuck I. 5—6.)

Burckhardt, Cultur der Renaissance. 3. Aufl. (Blätter f. Kunstgew. VI. 6.)

Camesina, A. v., Wien's örtliche Entwickelung. (Kunstchron. XII. 22.)

Catalogue of a collection of oriental porcelain and pottery, lent for exhibition by A.W.Franks. (Chron. des arts 1876,34.)
Charles, Histoire de la Ferté-Bernard. (Von Corblet in Revue de l'art chrét. XXII. 2.)
Chipiez, Hist. crit. des origines et de la formation des ordres grecs. (Chron. des arts 1877, 1.)
Christmann, Kunstgeschichtliches Musterbuch. (Kunstchron. XII. 10. Lübke in Augsb. Allg. Zeit. 1876, 346.)
Clayton, English female artists. (Art-journ. 1876, 8.)
Clément de Ris, Les amateurs d'autrefois. (Chron. des arts 1876, 42.)
Colinet et *Loran*, Les restes de notre art national. (Journ. des beaux-arts 28, 20.)
Conze, Hauser, Niemann, Archäologische Untersuchungen auf Samothrake. (Lit. Centralbl. 1876, 36.)
Photographien nach den Camposanto-Cartons von P. v. *Cornelius*. (Augsb. Allg. Zeit. 1876, 336 Beil.)
Crowe u. *Cavalcaselle*, Geschichte der ital. Malerei. Deutsch v. Jordan. VI. (Lit. Centralbl. 16.)
— Titian. (Art-journ. 1877, 3.)
Curtius, Adler, Hirschfeld, Die Ausgrabungen zu Olympia. I. (Augsb. Allg. Zeitg. 84, Beil.)
Dannenberg, Die deutschen Münzen der sächs. u. fränk. Kaiserzeit. (Zeitschrift f. Numismatik IV. 1 u. 2.)
Daviller, Une manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors. (Chron. des arts 1876, 29.)
Döring, Die Kunstlehre des Aristoteles. (Von Gotschlich in N. Jbb. f. Philol. u. P. 113, 9; Lit. Centralbl. 1876, 48.)
Dohme, Das königl. Schloss in Berlin. (Von Rosenberg in Zeitschr. f. b. K. XII. 3. Lübke in Augsb. Allg. 1876, 346.)
— Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. (Zeitschr. f. b. K. XII. 2.)
Douet d'Arcq, Recueil de documents et statuts relatifs à la corporation des tapissiers. (Chron. des arts 1877, 1.)
Dreher, Die Kunst in ihrer Beziehung zur Psychologie und zur Naturwissenschaft. (Kunstchron. XII. 28.)
Dürer's sämmtliche Kupferstiche. Mit Text von Lübke. (Anz. f. K. d. deutschen Vorzeit XXIII. 12; Augsb. Allg. 1876, 340.)
Dutert, Le Forum romain. (Von Rayet in Gaz. des beaux-arts 5.)
Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien. (Lit. Centralbl. 1876, 48.)
Eberlein, Der Werkzeichner. (Lit. Centralbl. 17.)
Ephrussi, Étude sur le Triptyque d'Albert Durer. (Von Thausing in Zeitschr. f. b. K. XII. 9; Anz. f. K. d. deutschen Vorzeit XXIV. 3; Chron. des arts 1877, 13.)
Fagan, Handbook of the Department of Prints and Drawings in the British Museum. (Athenaeum 2561.)
Farcy, Mélanges de décorations religieuses. (Revue de l'art chrét. XXII. 2.)
Fechner, Vorschule der Aesthetik. (Von Valentin in Zeitschr. f. b. K. XII. 4; von Neudecker in Theol. Litbl. XII. 1.)
Fiedler, Ueber die Beurtheilung von Werken der bild. Künste. (Von Proels in Lit. Corresp. I. 2.)
Firmin-Didot, Les Drevet. (Von Wessely in Kunstchron. XII. 8.)
— Paris à travers les âges. (Gaz. des beaux-arts 11.)
Flasch, Die Polychromie der griech. Vasenbilder. (Lit. Centralbl. 14.)
Fortnum, A descriptive Catalogue of the Bronzes of European Origin in the South Kensington Museum. (Athenaeum 2582.)
Frank, Italienische Plaudereien. (Lit. Centralbl. 10.)
Frenzel, Renaissance u. Rococo. Von Belle in Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 1876, 30; Augsb. Allg. Zeitg. 1876, 307.)
Fröhner, Les musées de France. (Göttinger gel. Anz. 47 von Fr. Wieseler.)
Geymüller, Die ursprüngl. Entwürfe für St. Peter in Rom. (Von Redtenbacher in Kunstchron. XI, 52.)
Giacomelli, Les Mois. (Von Gonse in Gaz. des beaux-arts 1877, 3.)
Gladbach, Die Holzarchitektur der Schweiz. (Lit. Centralbl. 1876, 34.)
Gnauth & Lesker, Deutsches Maler-Journal. (Kunstchron. XII. 6.)
Göll, Die Künstler und Dichter des Alterthums. (Lit. Centralbl. 1876, 33.)
Goutzwiller, Le Musée de Colmar. 2e ed. (Lit. Centralbl. 1876, 37.)
Gozzadini, De quelques mors de cheval italiques. (Lit. Centralbl. 1.)
— Intorno ad alcuni sepolcri. (Lit. Centralbl. 1.)
Grässe, Das grüne Gewölbe zu Dresden. Lief. 1 u. 2. (Von Lübke in Augsb. Allg. Zeitg. 1876, 346.)
Grasberger, Erziehung und Unterricht im klass. Alterthum. (Lit. Centralbl. 3.)
Grimm, Fünfzehn Essays. (Lit. Centralbl. 1876, 38; von Jung in Mag. f. d. Lit. d. Ausl. 50.)
Grueber, Elemente der Kunstthätigkeit. (Kunstchron. XII. 38.)
Gruner, Vorbilder ornamentaler Kunst. 1. (Zeitschr. d. Kunstg.-Ver. in München XXVI. 11—12.)

Gruz, Motifs de peinture décorative. (Journ. des beaux-arts XXVIII. 17.)
Gurlitt, Das Alter der Bildwerke u. die Bauzeit d. sog. Theseion in Athen. (Lit. Centralbl. 15.)
Harless, Lehrbuch der plastischen Anatomie. (Kunstchron. XII. 30.)
Hauser, Stillehre. (Zeitschr. d. Kunstg.-Vereins in München XXVI. 9—10; Lit. Centralbl. 14; Kunstchron. XII. 15.)
Havard, Amsterdam and Venice. (Art-journ. 1877, 4.)
Herdtle, Flächen-Verzierungen des Mittelalters und der Renaissance. I—IV. (Archiv f. kirchl. Bauk. u. Kirchenschmuck I. 1.)
Héron de Villefosse, Notice des monum. provenant de la Palestine et conservés au Musée du Louvre. (Darcel in Chronique des arts 1876, 27.)
Hetsch, Anleitung zum Studium der Perspective. (Lit. Centralbl. 10.)
Hettner, Katalog d. Kgl. Rhein. Museums vaterl. Alterth. in Bonn. (Von Freudenberg in Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl. 59.)
Hoff, Adrian Ludwig Richter. (Von Wessely in Kunstchron. XII. 30; von Lübke in Augsb. Allg. Zeit. 153, Beil.)
Hoffmeister, Joh. Heinr. Ramberg. (Kunstchron. XII. 23.)
Hohenlohe-Waldenburg, Das heraldische und decorative Pelzwerk. (Anz. f. K. der deutschen Vorzeit XXIII. 9.)
H. Holbein's d. Ae. Silberstiftzeichnungen. (Von Wessely in Kunstchron. XI. 46; Chron. des arts 1877, 4.)
Houdoy, Études artistiques. (Chr. d. arts 17.)
Janner, Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. (Lit. Centralbl. 1876, 38; von Nordhoff in Theol. Litbl. XI. 24 u. 25.)
Inventaire gén. des richesses d'art de la France. (Art-journ. 1877, 5.)
Jordan, Friedrich Preller's Figuren-Fries zur Odyssee. (Zeitschr. f. b. K. XII. 7.)
Italy. Translated by Trollope. (Art-journ. 1877, 1.)
Jullien de la Boullaye, Etude sur la vie et sur l'oeuvre de Jean Duvet. (Chron. des arts 1877, 6.)
Kábdebo, Bibliographie zur Geschichte der Türkenbelagerungen Wiens. (Von Dittrich in Jen. Litztg. 12.)
Keller, Die Entdeckung Ilions zu Hissarlik. (Lit. Centralbl. 26.)
— Die rothe römische Töpferwaare. (Von Kayser in Kunst u. Gewerbe XI. 6.)
Klostermann, Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken. (Von Seemann in Kunstchron. XII. 17.)
Klügmann, Die Amazonen in d. attischen Lit. u. Kunst. (Lit. Centralbl. 12.)
Knapp, Nike in der Vasenmalerei. (Lit. Centralbl. 14.)
Kraus, Ueber die Bedachung der Vierungskuppel am Münster zu Strassburg. (Von Otte in Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl. 59.)
Die Kunst für alle. 1. Lief. (Von Lübke in Augsb. Allg. Zeitg. 1876, 344 Beil.
Lacroix, Sciences et Lettres au Moyen Age et à la Renaissance. (Von Gonse in Gaz. des beaux-arts 1877, 3.)
Lau, Die griechischen Vasen in ihrem Formen- und Decorations-Systeme. (Blätter f. Kunstgew. VI. 8.)
Launitz, Wandtafeln. (Kunstchron. XI. 47.)
Leclercq, L'art et les artistes. (Siret in Journ. des beaux-arts 29, 3 u. ff.)
Lenormant, Die Anfänge der Cultur. (Von Baudissin in Theol. Litztg. I. 26.)
Licht, Architectur Berlins. (Zeitschr. f. b. K. XII. 9.)
Loriquet, Les tapisseries de Notre-Dame de Reims. (Chron. des arts 1876, 31.)
Lübke, W. Précis de l'histoire des beaux-arts, trad. p. Molle. Paris 1876. (E. Münz in Revue critique n. 25.)
Lucas & Junker, Das Skelet eines Mannes. (Kunstchron. XII. 12.)
Lützow, Katal. d. Bibliothek der Akad. d. bild. Künste in Wien. (Kunst-Chron. XII. 5.)
Maillinger, Bilderchronik der Haupt- und Residenzst. München. (Kunstchr. XII. 9.)
Mariette-Bey, Karnak. (Lit. Centralbl. 19.)
Maskell, S. Kensington-Museum handbooks. (Art-journ. 1876, 11.)
Die vorzüglichsten *Meisterwerke* der Pinakothek älterer Meister. Nach den Orig. phot. von H. Hanfstängl. München 1876. (Von Pecht in Augsb. Allg. Zeitg. 1876, 315 Beil.)
Meyer, Br. Studien u. Kritiken. (Kunstchron. XII. 17.)
Michiels, Histoire de la peinture flamande. (Gaz. des beaux-arts 11.)
Mintrop, König Heinzelmann's Liebe. (Kunstchron. XII. 33.)
Mitscher, Zur Baugeschichte des Strassburger Münsters. (Von Otte in Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl. 59.)
Montelius, Führer durch das Museum in Stockholm, deutsch v. J. Mestorf. (Von Müller in Jen. Litztg. 7.)
Muffels, Beschreibung der Stadt Rom, herausg. von W. Vogt. (Von Reusch in Theol. Litbl. XII. 5.)
Le musée archéologique, publ. par A. de Caix-de-St.-Aymour. (Lit. Centralbl. 12.)
Narjoux, Notes de voyage d'un architecte

Wattenbach, Schrifttafeln. (Von Graux in Révue crit. 44.)

Westwood, A desript. Catalogue of the fictile ivories in the S. Kensington Mus. (Art-journ. 1876. 9.)

Wiecker, Die Bernwarts-Säule zu Hildesheim. (Von Aldenkirchen in Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl. 59.)

Wolf, Selbstbiographie des Malers Karl Blaas. (Zeitschr. f. b. K. XII. 7.)

Woltmann, Deutsche Kunst in Prag. (Lit. Centralbl. 15; von Schultz in Jen. Litztg. 10; Kunstchron. XII. 17.)

— Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. (Von Messmer in Theol. Litbl. IX. 19.)

Woltmann, Holbein und seine Zeit. 2. Aufl. II. (Lit. Centralbl. 17.)

Wood, Discoveries at Ephesus. (Athenaeum 2565.)

Zannoni, Gli scavi della certosa di Bologna. (Helbig in Bullet. dell' inst. di corr. arch. 1876, XI.

Zimmermann, Karten und Pläne zur Topographie des alten Jerusalem. (Von Tobler in Augsb. Allg. Zeitung 1876, 288 Beil.)

Zöckler, Das Kreuz Christi. (Von Fuchs in Zeitschr. f. d. ges. luth. Theol. 38, 2; von Langen in Theol. Literaturbl. XII. 5.)

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

CUSTOS AM ÖSTERREICH. MUSEUM IN WIEN

UND

DR. ALFRED WOLTMANN,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG.

II. Band. 2. Heft.

STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1879.

Das Repertorium für Kunstwissenschaft, welches auf Veranlassung des ersten, 1873 in Wien vereinigten kunstgeschichtlichen Congresses und mit Unterstützung des k. k. Oesterreichischen und des kgl. Preussischen Unterrichtsministeriums im Herbst 1875 ins Leben getreten ist, wurde in allen Kreisen, welche an kunstgeschichtlicher Arbeit Antheil nehmen, willkommen geheissen. Es entsprach dem Verlangen nach einer periodischen Publication streng wissenschaftlichen Charakters, welche für kleinere kunsthistorische Specialarbeiten und für Veröffentlichung urkundlichen Materials Raum gewährte, regelmässige Berichte über die Kunstlitteratur und die neueren Ergebnisse der Forschung und eine Bibliographie der auf dem Gebiete der Kunstgeschichte und ihrer Hilfswissenschaften erschienenen Arbeiten darbot. Nur eins erschwerte den Erfolg, welcher dem Unternehmen sonst gesichert war, und lähmte die anfangs lebendige Theilnahme der Fachgenossen: der Umstand, dass es der damaligen Redaction nicht möglich war, ein pünktliches und regelmässiges Erscheinen der einzelnen Hefte herbeizuführen. Eine Aenderung in der Leitung des Blattes wurde somit nothwendig, und die beiden Unterzeichneten haben nun die Redaction gemeinschaftlich übernommen, hoffen den laufenden Jahrgang in Kurzem abschliessen, einen neuen Jahrgang mit dem Herbst dieses Jahres eröffnen und in der Folge mehr und mehr zeigen zu können, was nach ihrer Ansicht eine Zeitschrift dieser Art zu leisten hat. Zugleich wenden sie sich an die Fachgenossen mit der Bitte um eifrige und kräftige Unterstützung dieser Arbeit.

Wien und Strassburg, März 1879.

Hubert Janitschek.
Alfred Woltmann.

Ueber die vier Kolossal-Säulen in Constantinopel.

Von **Fr. W. Unger,**

geb. am 28. April 1810, gest. am 22. December 1876.

Unter den zahlreichen Denkmälern, welche einst Constantinopel zu einer würdigen Schwester der alten Roma machten, und von denen kaum eine dürftige Spur übrig geblieben ist, verdienen die vier kolossalen Säulen hervorgehoben zu werden, die sich nicht allein durch ihre Höhe auszeichneten, sondern überdies noch ein besonderes Interesse dadurch gewinnen, dass ziemlich ausführliche Beschreibungen und zum Theil auch Abbildungen derselben auf uns gekommen sind. Alle vier Säulen hatten mit dem Postament eine Höhe von mindestens hundert Fuss, ungerechnet die auf ihrer Spitze aufgestellten kolossalen Statuen. So ragten sie über die gewöhnlichen Gebäude weit hervor und konnten in einer Stadt, in der Kirchthürme unbekannt waren, und die Kuppeln der Kirchen mit wenigen Ausnahmen keine imposante Höhe erreichten, als eine Art von Wahrzeichen dienen, durch welche zumal denen, die sich zur See der Stadt näherten, diese schon von weitem angekündigt wurde, wenn die niedrigeren Theile derselben noch nicht über dem Horizont aufgetaucht waren.

Diese vier Säulen nun wurden zu verschiedenen Zeiten in den drei ersten Jahrhunderten nach der Gründung Constantins des Grossen errichtet. Die älteste ist die Porphyrsäule, welche dieser selbst auf dem von ihm angelegten Forum aufstellte und mit seinem eigenen Bilde krönte. Dann folgten die beiden Säulen von Theodosius dem Grossen und Arcadius, welche nach dem Vorbilde der Säulen des Trajan und Antonin zu Rom mit bildlichen Darstellungen geziert waren, die eine auf dem Forum des Tauros, die andre auf dem Hügel des Xerolophos. Das Bildwerk, das sich auf die siegreichen Feldzüge der Kaiser bezog,

lief in spiralförmig um die Säulen gewundenen Bändern an denselben hinauf, und im Inneren führten Wendeltreppen bis zu den auf der Spitze errichteten Kaiserstatuen. Sie werden daher als Spiralsäulen, »Kochlioi«, bezeichnet. Die jüngste endlich ist von Justinian I. auf dem Platze Augusteum bei der Sophienkirche errichtet. Die Säulen des Constantin und Arcadius trugen die Statuen der Kaiser zu Fuss, die des Theodosius und Justinian dagegen waren mit den Reiterstatuen dieser Kaiser geziert. Man nannte diese ausserordentlichen Werke zum Theil nach dem Platze, auf dem sie standen. So wird gesagt: der Xerolophos ist die Bildsäule des Arcadius. Insbesondere aber führte die Säule des Justinian den Namen des Augustiôn, der sowohl an den Ehrentitel des Kaisers, Augustus, als an den Platz Augusteum, auf dem die Säule stand, erinnert.

I. Die Säule Constantins.

Mit der Errichtung dieser Säule feierte Constantin seine grosse Schöpfung, die Erweiterung des alten Byzanz zu einem zweiten Rom und die Erhebung desselben zu einer christlichen Hauptstadt des unter Einem Herrn und Einem Glauben vereinigten Reiches. Das Forum — die byzantinische Sprache eignete sich diese Benennung eines öffentlichen Platzes in den Formen Phoros und Phoron an — dieses Forum, in dessen Mitte [1]) die Säule stand, lag an der Grenze des alten Byzanz auf der Stelle, wo Constantin auf seinem Zuge gegen Licinius sein Zelt aufgeschlagen hatte. Die beiden sichelförmigen Arkaden, welche dasselbe einfassten, heisst es, waren damals Ställe im Umkreise des Zeltes [2]). Dieser kreisförmige Platz blieb immer das hauptsächlichste Forum der Stadt, obgleich später noch eine Reihe andrer Fora hinzukam, und er ist immer gemeint, wenn die Byzantiner von dem Forum ohne weitere Nebenbezeichnung sprechen. Das Augusteum war wohl als Platz schöner und in mancher Hinsicht bedeutender, allein dieses wird nur als eine Agora, niemals als Forum bezeichnet, obgleich es vor der Erbauung des Kaiserpalastes und der übrigen Prachtbauten, welche dasselbe umgaben, nach einer freilich nicht sehr zuverlässigen spätern Sage ein Forum, nämlich ein Gemüsemarkt [3]) gewesen sein soll.

Auf diesem Platze nun stand die Porphyrsäule Constantins. Die

[1]) Chron. Pasc. Ol. 277, 1.

[2]) Anon. bei Banduri, Imperium orientale, p. 14 P. Codini, Excerpta, p. 41 B.

[3]) Γουστεῖον. Es scheint dies nur eine der häufigen etymologischen Hypothesen zu sein, welche nicht den geringsten Anspruch auf geschichtlichen Werth haben.

eigenthümliche Bedeutung, welche der Kaiser ihr beilegte, zeigt sich schon in dem Material, mehr noch in der Beschaffenheit der auf derselben aufgestellten Kaiserstatue und in der besondern Weihe, welche man ihr zu Theil werden liess. Das Material der Säule war purpurfarbener Stein, d. i. Porphyr, wesshalb sie vorzugsweise als die Porphyrsäule bezeichnet wurde. Purpur war bekanntlich die der kaiserlichen Würde entsprechende und in mehreren Beziehungen dem Kaiser ausschliesslich vorbehaltene Farbe. Mit dieser Farbe vollzog der Kaiser seine Unterschrift; Purpurmantel und Purpurschuhe zu tragen, war ein Vorrecht des Kaisers und seiner nächsten Angehörigen. So auch diente augenscheinlich der Purpurstein, der Porphyr, zu einer Auszeichnung, die man nur dem Kaiser und seinen nächsten Angehörigen zukommen liess, namentlich der zur Augusta erhobenen Kaiserin und dem zum Thronfolger bestimmten Sohne. Auf einer Porphyrsäule stand unter andern die silberne Statue der Eudoxia, der Gemalin des Arcadius, welche diese Kaiserin im J. 404 unter besondern Feierlichkeiten errichten liess. Johannes Chrysostomus nahm an der Verehrung dieses Bildes, die an heidnische Gebräuche erinnerte, solchen Anstoss, dass er sich durch seine Strafpredigten die bitterste Verfolgung zuzog. Von Porphyr waren ferner die Särge der Kaiser und ihrer Angehörigen. Bekannt sind die Porphyrsärge der Helena und Constantia im vaticanischen Museum. Auch in dem Verzeichniss der kaiserlichen Särge im Heroon der Apostelkirche zu Constantinopel wird von den meisten bemerkt, dass sie von Porphyr seien[4]). Ferner waren an mehreren Stellen des Kaiserpalastes Porphyrsäulen in den Fussboden eingelegt, die offenbar Ehrenplätze für den Kaiser bezeichneten, auf denen er stand, wenn er die bei seinen feierlichen Ausgängen oder Processionen üblichen Huldigungen empfing. Eine solche befand sich in der prächtigen Vorhalle des Kaiserpalastes, die unter dem Namen der Chalke bekannt ist[5]). Das Triclinium des Justinianus Rhinotmetus enthielt deren mehrere[6]). Sie waren vermuthlich runde Scheiben, und werden zum Theil als Omphali bezeichnet, gleich dem, welcher in Delphi den Mittelpunkt der Erde andeutete. Auf dem Omphalos in der Chalke verbrannte Kaiser Romanos I. öffentlich die Schuldurkunden der Bürger[7]). Auch der erhöhte Thron, das Kiborion, in dem Consistorium des Palastes, war

[4]) Constant. Porphyrog. de cerimoniis aulae. II. 42. Bonn. Hiernach auch Codin. 203 B. mit einigen Abweichungen und Auslassungen, die meist nur auf Flüchtigkeit beruhen, hin und wieder aber auch vollständiger und richtiger.

[5]) Theophanes ad a. mundi 6094.

[6]) Const. Porph. de cerem. I. 11. p. 86. I. 64. §. 3. p. 281. II. 2. p. 524.

[7]) Theophan. contin. VI. 44. Cedren. II. p. 318 B.

durch Porphyrstufen ausgezeichnet[8]). Endlich befand sich in dem Kaiserpalaste ein Gemach, welches aus Porphyr aufgeführt oder mit Porphyr geziert war und deshalb die Porphyra genannt wurde[9]). Es wurde den Kaiserinnen zur Wohnung angewiesen, wenn ihre Niederkunft bevorstand, und die in diesem Gemache geborenen kaiserlichen Kinder wurden mit dem Beinamen der Purpurgeborenen, Porphyrogeniti, ausgezeichnet[10]). Nach Liudprand[11]) war es schon von Constantin dem Grossen erbauet. Theophilus baute es neu, und früher findet sich keine Erwähnung desselben. Die Zurückführung auf Constantin mag daher eine unbegründete Sage sein.

In ähnlicher Weise war nun auch die Porphyrsäule auf dem Forum eine Auszeichnung, welche die höchste Würde des Kaisers, den sie trug, bezeichnete. Constantin liess diese Säule aus Rom kommen[12]). Man glaubte, die ausserordentliche Grösse des Werks damit zu schildern, dass man erzählte, der Transport von Rom nach Constantinopel habe drei Jahre gewährt. Möglich, dass man sich mit den schwerfälligen Lastschiffen oder Flössen nicht auf das hohe Meer gewagt, und deshalb nur langsam an den Küsten fortbewegt hat. Es ist aber ein Irrthum, wenn angegeben wird[13]), dass die Säule aus Einem Stein, monolith, gewesen sei, vielmehr bestand sie aus acht Porphyr-Cylindern von je zehn Fuss Höhe und dreiunddreissig Fuss Umfang[14]); die Fugen zwischen denselben waren jedoch durch eiserne, mit Erz überzogene[15]) Ringe, welche Lorbeer-Kränze vorstellten, verkleidet. Diese Reife sollen indess erst 416 angelegt sein, als sich an dem untern Theil der Säule ein Stein abgelöst hatte[16]).

Die eigentliche Bedeutung der Säule tritt noch mehr in dem auf ihrer Spitze errichteten Standbilde hervor. In der Rechten hielt dasselbe die Kugel mit dem Kreuze darauf, in der Linken den Speer des Imperators. Die Kugel war schon bei den heidnischen Völkern das Symbol der Weltherrschaft, Constantin aber verband sie mit dem Kreuze. Die

---

8) Const. Porph. I. 46. §. 2. p. 231.

9) Anna Comn. Alexius VIII. 2. p. 334 P. Eine andre Erklärung des Namens findet sich jedoch bei Theophan. contin. III. 44.

10) Liudprand, Legatio p. 350. Anna Comn. VI. 8. p. 295 P.

11) Liudprand, Antapod. I. 7 u. III. 31.

12) Zonaras XIII. 3. Damit stimmt auch Nicephor. Callist. hist. eccl. VII. 49 überein, der jedoch nicht, wie Zon., die Statue von der Säule unterscheidet.

13) Glycas IV. p. 464 B.

14) Cos. Comidas de Carbognano, descrizione topogr. dello stato pres. di Costantinopoli, Bassano 1794, p. 34.

15) Mich. Attalicta p. 310.

16) Chron. Pasc. Ol. 299, 1.

Kugel nennt Nicephorus Callisti[17]) einen grossen goldenen Apfel, ein Ausdruck, den meines Wissens zuerst Prokop von der Kugel in der Hand des Augustio gebraucht. Hier erkennen wir also den Ursprung des Reichs-Apfels, dem Worte wie der Bedeutung nach. Er bezeichnete die Unterordnung der Weltherrschaft unter das Kreuz. Das Haupt der Statue war ferner von einem Strahlenkranze[18]) umgeben. Mehrere Berichte, die von der Aufrichtung dieser Statue sprechen, fügen hinzu, dass so Constantin den Bürgern gleichsam wie Helios, die Sonne, vorleuchtete[19]), und nach einem hatte die Statue die auf die Strahlen bezügliche Inschrift: dem Constantin, welcher der Sonne gleich leuchtet[20]). Diese Wendung scheint aber keine blosse Floskel gewesen zu sein. Zonaras, der hier einer ältern unbekannten Quelle folgen muss, sagt geradezu, die Statue sei ein Apollo gewesen, ein kolossales Bild, das die Vollendung einer alten Hand gezeigt habe, welche fast Beseeltes bildete[21]). Nach Glycas[22]) liess der Kaiser dieselbe aus Heliopolis in Phrygien kommen. Nun kennt man aber in Phrygien kein Heliopolis. Wahrscheinlich ist, wenn nicht etwa Hierapolis, Heliopolis oder Baalbek in Cölesyrien gemeint. Wir begegnen freilich auch andern sehr abweichenden Angaben über die Herkunft dieser Statue. Allein wenn sie ein Werk des Phidias genannt wird, das man aus Athen holte[23]), so wird nicht leicht Jemand in Abrede stellen, dass diese Angabe gar keine Berücksichtigung verdiene, da man gern ausgezeichnete Bildwerke für Schöpfungen des Atheners Phidias ausgab. Eine andre Angabe, nach welcher die Statue aus Ilion, das seltsamer Weise ebenfalls als eine Stadt in Phrygien bezeichnet wird, gekommen sein soll[24]), findet vermuthlich ihre Erklärung in einer Verwechslung mit dem aus Ilion geraubten Palladium, das unter der Porphyrsäule vergraben war. Wenn aber das Bild auf der Porphyrsäule wirklich aus Baalbek stammte, so liegt es am Tage, dass dasselbe nichts geringeres, als das heilige Bild des berühmten Baalstempels war, das unter der Römerherrschaft zu einem Apollo umgestempelt worden und nun auf Constantins Namen umgetauft wurde. Nach spätern Berichten bestanden die Strahlen aus Nägeln

[17]) Hist. eccles. VII. 49.
[18]) Nach Malal. XIII. p. 320 von sieben Strahlen.
[19]) Hesych. Miles. de orig. C. P. §. 40.
[20]) Leo Grammat. p. 57 B.
[21]) Zonar. XIII. 3
[22]) IV. p. 464 B. Auch nach dem Chron. Pasc. Ol. 273, 1 kam das Erzbild aus Phrygien, wobei der Name des Ortes ausgelassen ist.
[23]) Leo Grammat. p. 87.
[24]) Malalas VIII. p. 320 B.

vom Kreuze Christi[25]). Diese Meinung kann erst nach Constantin's Zeit aufgetaucht sein, denn die Sage von der Auffindung des Kreuzes wurde erst später auf Constantins Mutter Helena übertragen; zu Constantins Zeit erzählte man in Edessa dieselbe von einer angeblichen Gemalin des Kaisers Claudius, mit Namen Protonike.

Christi Lehre war aber das Licht, welches Constantin über die ihm untergebene Welt ausstrahlen liess, und es war der orientalische Sonnengott, die im Osten aufgehende Sonne, die sich hier der Welt unter dem Namen Constantins des Grossen darstellte. In gleichem Sinne sprach die Aufschrift, welche die Säule (vermuthlich an ihrem Fussgestelle) trug:

> O Christus, dir, Gebieter du und Herr der Welt,
> Hab' ich zu Dienst nun untergeben diese Stadt
> Und dieses Scepter und die ganze Macht von Rom;
> Beschütze sie und rette sie aus aller Noth[26]).

Es ist von Jac. Burkhardt darauf hingewiesen, wie Constantin, ehe er das christliche Banner aufpflanzte, dem Apoll eine besondere Verehrung erwiesen hat und in die Mysterien des Mithras eingeweiht gewesen zu sein scheint, jenes orientalischen Sonnengottes, der auf einem bekannten Relief im vaticanischen Museum als der unbegreifliche Gott angerufen wird und dessen Identificirung mit Christus für die, welche dem Christenthum näher traten, nicht so sehr fern lag. Aus derselben Anschauungsweise entsprang die Identificirung des Sonnengottes mit dem »göttlichen« Kaiser selbst, der das Licht der wahren Religion, das im Osten aufgegangen war, über sein Reich ausgoss.

Die zu Wasser herüber gebrachte Bildsäule wurde »von dem jetzigen Philadelphis, das damals Proteichisma hiess, wo früher auch das von Carus gebaute Thor war, auf einem Wagen hergefahren, wie aber Diakrinomenos sagt, von der sogenannten Magnaura her[27]). Johannes Diakrinomenos ist ein mehrfach von Codin und dem Anon. Band. angeführter Gewährsmann, von dem uns jedoch sonst nichts bekannt ist. Seine Angabe ist aber keineswegs im Widerspruch mit dem Berichte des Codinus, sondern eher eine Ergänzung desselben, welche Codinus selbst nicht verstanden zu haben scheint. Die Magnaura — nicht zu verwechseln mit der zu dem constantinischen Palast gehörigen Magnaura, in welcher der singende Baum stand — war nämlich ein kaiserlicher Palast im Hebdomon, bei dem sich auch ein Hafen befand.

---

[25]) Zonar. XIII. 3. Anon. Band. p. 14 P. Codin. p. 41 B.
[26]) Cedren. I. p. 564 B.
[27]) Codin. p. 180 B.

Dieses Hebdomon wird gewöhnlich in Folge eines ziemlich seltsamen Missverständnisses des Du Cange[28]) in die Nordwest-Ecke der Stadt an das goldne Horn verlegt, während es in der That weit ausserhalb der Stadt, beim siebenten Meilenstein[29]) an der Propontis[30]) lag. Wenn nämlich die Sarazenen mit der Flotte zum Angriff auf Constantinopel auszogen, warfen sie gewöhnlich Anker auf der thrakischen Seite vom westlichen Vorgebirge des Hebdomon oder der sogenannten Magnaura bis zum östlichen Vorgebirge, dem sogenannten Kyklobion[31])«. Dort gingen sie ans Land, und streiften längs der Landmauer bis in die Gegend des goldenen Horns. Dies geschah im J. 673. Dagegen im J. 717 machte sich ein Südwind auf, als sie schon zwei Tage die Stadt auf diese Weise bedroht hatten, und nöthigte sie, Schutz für die Schiffe zu suchen, weshalb sie nach den Häfen von Chalkedon (Skutari) und dem goldenen Horn abfuhren[32]). Das Kyklobion ist nun unzweifelhaft ein befestigter Punkt an der Südwest-Ecke der Stadt, nicht weit von dem jetzigen Schlosse der sieben Thürme, Jedikulé[33]), und darnach ist die Lage des Hebdomon klar genug. Du Cange meinte jedoch, es sei unsinnig, sich in einer langen Linie aufzustellen, die mit der zu belagernden Strecke einen rechten Winkel bilde, und setzte voraus, dass die sarazenische Flotte die ganze Stadt sowohl an der Propontis, als am goldenen Horn umzingelt habe. Das Verfahren der Sarazenen war, wie man sieht, ganz der Sachlage gemäss, und es ist durchaus nicht angezeigt, eine andre Erklärung zu suchen, als die, welche der Wortlaut der Quelle an die Hand giebt.

Von dem Palaste des Hebdomon nun, der Magnaura, wurde die Statue des Apollo-Constantin in die Stadt gebracht. Die Triumphzüge späterer Kaiser gingen gewöhnlich von hier aus durch das goldene Thor. Dieses war jedoch zu Constantins Zeit noch nicht vorhanden, und so kam die Statue an einer andern Stelle in die Stadt, nämlich bei dem Philadelphis oder Philadelphium, das damals noch ein Proteichisma, ein Aussenwerk der constantinischen Mauer war, später aber bei der Erweiterung der Stadt durch Theodosius II. in die Stadt ge-

---

[28]) De Hebdomo CPtano disquisitio topographica in den Additam. ad CP. christ.

[29]) Theophylact. Simocalta VIII. 10. Septimum heisst es in der Hist. misc. ed. Eyssenh. XXI. 15.

[30]) Niceph. CPtan. 36.

[31]) Theophan. ad a. m. 6165. Zonar. XIV. 20. Cedren. I. p. 764.

[32]) Theophan. ad a. m. 6209.

[33]) Die Pluralform Jedikuleler, die man in Büchern und auf Karten findet, ist in Constantinopel nicht üblich.

zogen wurde. Das Thor des Carus aber war vermuthlich ein Ueberrest von einem Palaste, den Carus, der Vater des Severus Herculius vor dem alten Byzanz in der Nähe des späteren Forum des Taurus besessen haben soll. Eine Porta Carea wird noch in dem Gesandtschaftsbericht des Liudprand, cap. 2, erwähnt, wo die Herausgeber ohne Grund Porta aurea zu lesen vorschlagen, und bei Nicetas in der Geschichte des Andronicus Comnenus[34]. Hier und vielleicht auch bei Liudprand ist es aber dem Anschein nach eher ein Thor des constantinianischen Palastes.

Auf diesem Wege von der Magnaura über das Philadelphion und durch das Thor des Carus wurde das Standbild nach dem Forum gebracht, mit Festgesängen empfangen und feierlich als Tyche, d. i. als glückverheissender Genius der Stadt verehrt[35]. Um es noch sicherer zu einem heilbringenden Schutzmittel zu machen, legte man Reliquien unter der Porphyrsäule nieder. Nachdem Constantin auf vier starken Bögen den Grund gelegt hatte, heisst es[36], legte er unterhalb der Basis die zwölf Körbe[37] und die sieben Körbe, und noch die sieben Brode, die Christus segnete, und mit denen er die Menge speiste, ferner die Axt des Noah, mit der er die Arche zimmerte, nieder, lauter Symbole des göttlichen Segens. Eine andere Quelle[38] fügt noch hinzu: jene beiden Kreuze (der beiden Schächer ?) und das Salbgefäss, aus dem Christus gesalbt wurde, und viele andere wunderwirkende Dinge, die von dem grossen Theodosius aber verschlossen wurden. Diese müssten also bis dahin zugänglich oder wenigstens sichtbar unter dem Postament der Säule geblieben sein. Aber daneben blieben auch die Traditionen des Heidenthums nicht unberücksichtigt. Um der Stadt die hohe Stellung der alten Roma für alle Zeit zu sichern, wurde ausserdem das alte Palladium von Rom[39] unter der Säule angebracht — auf welche Weise, ist freilich nicht recht ersichtlich. Es war ein alterthümliches Bild der Athene, angeblich dasselbe, welches Diomedes mit Odysseus aus Troja geraubt haben sollte[40]. Dieser hatte es der Sage nach in Brundusium dem Aeneas übergeben, und von dort war es später nach Rom gebracht[41], wo es im Tempel der Vesta verborgen

---

[34]) Nicet. Choniata, Andron. Comn. II. 11. p. 452 B.

[35]) Codin. p. 44 und etwas abweichend daselbst p. 180.

[36]) Nicephor. Call. hist. eccl. VII. 49.

[37]) Diese erwähnt auch Cedren. I. p. 564.

[38]) Codin. p. 30 B. Anon. Band. p. 13 P.

[39]) Chron. Pasc. Ol. 277, 1. Malal. XIII. p. 381 B. Cod. p. 41 B. Anon. Band. p. 14 P.

[40]) Zonar. XIII. 3.

[41]) Procop. bell. goth. I, 15.

blieb, bis man es unter Commodus bei einem Brande dieses Tempels in das kaiserliche Palatium flüchtete[42]. Dort fand es Heliogabalus und nahm eine feierliche Vermählung desselben mit seinem Gotte vor[43]. Sein Gott war aber ebenfalls ein orientalischer Sonnengott, und so mag bei Constantin die Idee eingewirkt haben, dass jenes Palladium jetzt wieder in Constantinopel mit dem Gott, dem es durch Heliogabalus verbunden war, vereinigt werden müsste, nachdem jener Gott im heidnischen Rom vom Throne gestossen und in der neuen Hauptstadt als christliches Symbol wieder erhöhet war. Indem also Constantinopel das Palladium des heidnischen Roms erhielt, das aber dem Strahlenkranze der neuen christlichen Sonne unterworfen war, trat die Schöpfung Constantins mit voller Wirkung als neues christliches Rom an die Stelle der alten Hauptstadt des römischen Weltreichs.

Die Porphyrsäule und die Statue auf derselben haben mehrfach gelitten. Im Jahre 416 löste sich von dem untersten Steine derselben ein grosser Stein ab und fiel herunter, und dies soll zuerst Veranlassung gegeben haben, sie durch eiserne Bänder zu befestigen[44]. In Folge von Erdbeben fiel alsdann im J. 478 oder 480 der Reichsapfel[45] und 542 die Lanze[46] aus den Händen der Statue herunter. Die letztere soll drei Ellen tief in die Erde geschlagen sein[47]. Im J. 1079 schlug der Blitz in die Säule, spaltete einen Theil derselben, und zerriss drei der Bänder[48]. Die Bedeutung der Statue war damals schon vergessen; man nannte sie »den Dunkeln«, was man freilich auch auf die Farbe des Erzes beziehen kann. Aber Busbecq, der im sechzehnten Jahrhundert als kaiserlicher Gesandter in Constantinopel war, liess sich erzählen, auf der Säule hätten nacheinander ein Apoll, dann Constantin, dann Theodosius I. gestanden.

Am 5. April 1105 stürzte die Bildsäule bei einem starken Südwind herunter und erschlug zehn Menschen[49]. Seitdem blieb die Säule leer. Diese wurde von Kaiser Manuel reparirt. Eine an der Spitze oder vielmehr am Kapitell derselben angebrachte Inschrift, die Wheler noch mittels eines Fernrohrs gelesen hat, besagt deutlich:

---

[42]) Herodian. I. 14. §. 7, 8.

[43]) Daselbst V. 6, §. 6, 7.

[44]) Chron. Pasch. Ol. 299, 1.

[45]) Theophan. ad a. 5970. Nach der Zeitrechnung des Theophanes ist dies das Jahr 478, allein Marcellinus Comes setzt es in das J. 480.

[46]) Theoph. ad a. 6034.

[47]) Malal. XVIII. p. 486 B.

[48]) Attaliota p. 310. Scylitzes p. 742 B (hinter Cedren. II.).

[49]) Elycas p. 694 B. Zonar. XVIII. 26. Codin. p. 15 B.

Das heil'ge Werk, dereinst im Lauf der Zeit zerstört,
Erneuerte der fromme Kaiser Manuel[50]).

Später litt die Säule durch Brände, die in ihrer Nähe ausbrachen, so dass die drei obersten Porphyr-Cylinder im Laufe der Zeit verloren gingen. Man suchte sie durch angelegte eiserne Reifen und durch eine Einfassung des untern Theils mit Quadersteinen zu erhalten. Pertusier und Jos. von Hammer sahen sie noch mit fünf Cylindern, und sie war bekannt unter dem türkischen Namen: Dikilitasch, d. i. der verbrannte Stein. Was heut zu Tage noch davon erhalten sein mag, scheint aber nur sehr unbedeutend zu sein.

II. Die Säule des Tauros.

Tauros hiess ein Forum, das theils in der VII., theils in der VIII. Region lag, an der Stelle des jetzigen Tauk Basari. Es wird auch das Theodosische Forum genannt, da es seine Bedeutung erst durch die Errichtung der kolossalen Säule Theodosius des Grossen erhielt. Dieser Platz war jedoch schon früher dadurch ausgezeichnet, dass dort ein Palast und ein Xenodochion oder Karavanserai stand, genannt das Alonitzion, wo man fremde Gesandte empfing[51]) und beherbergte[52]). Theodosius der Grosse verherrlichte an dieser Stelle im J. 386[53]) seine Siege durch Errichtung einer Säule, welche nach dem Vorbilde der Trajans- und Antonins-Säule zu Rom im Innern eine Wendeltreppe enthielt, und auswärts mit einem breiten Bande umwunden war, das seine »Trophäen und Kämpfe gegen Skythen und Barbaren« darstellte[54]). Mit der Erde, die bei dem Graben des Fundamentes ausgehoben wurde, verschüttete man den vielleicht damals schon versandeten Hafen des Eleutherios, dessen Spuren noch jetzt da, wo das Flüsschen Lykos, welches den VII. Hügel von den übrigen Stadttheilen trennt, sich in die Propontis ergiesst, in dem sogenannten Vlanga Bostan zu erkennen sind. Auf die Spitze der Säule setzte er aber seine eigene silberne Reiterstatue, welche die rechte Hand ausstreckte[55]). Die Errichtung

---

[50]) Der Sinn ist unzweifelhaft. Das erste Wort des zweiten Verses muss jedoch nicht lesbar gewesen sein, da es von Comidas, Dousa, Sandys, Wheler und Banduri ganz verschieden und von keinem in einer unbedenklichen Form gegeben wird.

[51]) Codin. p. 186 B.

[52]) Daselbst p. 42 B.

[53]) Theophan. ad a. m. 5878.

[54]) Cedren. I. p. 566.

[55]) Cedren. I. p. 566 B. Der Ausdruck, dass er die Hand gegen die Stadt ausstreckte und auf die an der Säule ausgehauenen Trophäen zeigte, ist eine sinnlose Floskel.

der Statue erfolgte am 1. August 394, nachdem schon in dem Jahre vorher das neue Forum eröffnet und eingeweihet war[56]). Ein Epigramm feiert die Säule mit folgenden Worten:

Auf gingst du im Osten als zweite strahlende Sonne,
Theodos, dem Sterblichen mitten am Himmel, du Milder,
Unter den Füssen das Meer und die unermessliche Erde,
Ganz in glänzenden Waffen, zugleich das glänzende Ross auch
Leicht, Hochherziger, haltend im Zaum, das muthig erregte[57]).

Das Forum des Taurus wurde bald nachher, schon im J. 407[58]) und abermals 447[59]) durch Erdbeben erschüttert und im J. 480 warf ein besonders heftiges Erdbeben das Standbild des Theodosius herunter, so dass dasselbe zertrümmert wurde[60]). Die Säule blieb aber nur 26 Jahre leer, denn im Jahre 506 liess Kaiser Anastasius sein eigenes kolossales Standbild aus Erz hinaufsetzen, und zu diesem Zwecke wurde auf den Rath eines Exconsuls Johannes aus Paphlagonien eine grosse Anzahl der antiken Erzbilder eingeschmolzen, welche Constantin der Grosse aus verschiedenen Gegenden des Reichs hatte zusammenbringen und zur Zierde der Stadt in den Strassen und besonders auf den Colonnaden aufstellen lassen, welche nach dem Vorbilde der ägyptischen Alexandria und der seleucidischen Städte in Syrien die dort Verkehrenden vor Sonne und Regen schützten. Sechs Jahre später wurden in einem Aufruhr die Statuen und Bilder, welche dem Anastasius zu Ehren aufgestellt waren, niedergeworfen, und wahrscheinlich ist auch dieser Koloss damals vernichtet worden. Die Säule aber stand noch Jahrhunderte, wenn auch vielleicht durch die Erdbeben zerrissen und beschädigt.

Im J. 1204 beschlossen die von dem jungen Alexius zu Hülfe gerufenen Kreuzfahrer den Angriff auf die Stadt, um die Verrätherei des Murtzuphlus zu rächen, und als dieser nach der Errichtung des lateinischen Kaiserthums erst von seinem Schwiegervater Alexius geblendet, dann von Dietrich von Looss gefangen war, verurtheilten ihn die Lateiner, zur Strafe für die Ermordung seines Herrn von der Säule auf dem Tauros heruntergestürzt zu werden[61]). Die Griechen, die in jenen Tagen gern die unverstandenen Wunderdinge aus alter Zeit als

[56]) Chron. Pasc. Ol. 293, 2 et 3.
[57]) Anth. Gr. IV. 4.
[58]) Chron. Pasc. Ol. 296, 3.
[59]) Marcellin. Comes.
[60]) Marcellin.-Theophan. ad a. m. 5970. — Leo Grammat. p. 117 B.
[61]) Attaliot. 5. p. 11 B. — Nicet. Chon. p. 804 B.

Talismane und Prophezeihungen deuteten, fanden unter dem Bildwerk an der Säule eine Figur, die sich auf dieses Ereigniss beziehen liess, nämlich einen Kaiser, der über Bord fiel, und da man von einer alten Prophezeiung sprach, dass es einen Kaiser von Byzanz geben würde, der von der Säule herabgestürzt werden würde, so sah man jetzt wahr gemacht, was Bild und mündliche Ueberlieferung vorher verkündigt hatten [62]). Auch andre Figuren hielt man für sibyllinische Weissagungen. Namentlich erschien als eine solche die Darstellung von Schiffen, von denen aus gleichsam Treppen errichtet waren, mittelst deren bewaffnete Männer heraufstiegen und die ebenfalls an der Säule ausgehauene Stadt zu erstürmen und einzunehmen schienen [63]). Für uns hat diese Angabe noch ein besonderes Interesse. Wir sehen nämlich daraus, dass die Säule auf dem Tauros Darstellungen von kriegerischen Unternehmungen enthielt. Nun besitzen wir eine Zeichnung von dem Bildwerk einer der beiden figurirten Säulen in Constantinopel, die von Gentile Bellini herrühren soll, und man hat gezweifelt, welche von beiden Säulen dasselbe darstelle. Da aber diese Zeichnung keine kriegerischen Thaten, sondern einen Triumphzug darstellt, so kann sie nur von der andern Säule auf dem Xerolophos genommen sein. Wir werden daher später auf diese Zeichnung ausführlicher einzugehen haben. Die Griechen aber wurden durch das Schicksal der Stadt erst auf die Darstellungen der Säule auf dem Tauros aufmerksam, hier sahen sie jetzt alte Weissagungen erfüllt, an die sie bisher selbst nicht geglaubl hatten, und Viele meinten, wenigstens für die Zukunft das Unheil abzuwenden, indem sie die Bilder an der Säule mit Hämmern zerschlugen und entstellten.

Von der übrigen Beschaffenheit der Säule erfahren wir nichts Näheres. Günther sagt nur noch, dass sie von ausserordentlich grossen Steinen erbauet und durch Eisen sehr genau verbunden sei, dass sie mit grossem Umfange beginne und allmählich zu einer ungeheuern Höhe zugespitzt sei. Auch wurde erzählt, dass auf ihrem Gipfel ein Einsiedler eine Art von Gemach gehabt habe. Es mag sich leicht ein verspäteter Säulenheiliger in dem Raume am Ausgange der Wendeltreppe niedergelassen haben.

Die Säule soll dann noch bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts gestanden haben. Pierre Gilles erfuhr, dass etwa vierzig Jahre vor seiner Anwesenheit in Constantinopel Sultan Bajazet II. (1481—1512) dieselbe habe abtragen lassen, weil sie der Anlage seines neuen Bades

[62]) Villehardouin 163.

[63]) Guntherus Cisterc. hist. CP. p. 21.

im Wege gewesen sei[64]). Aus der Bibliothek des Klosters Sainte-Geneviève zu Paris theilte der Canonicus Claude Molinet eine Zeichnung von einer der beiden figurirten Säulen in Constantinopel dem Du Cange mit, und dieser liess sie für die CP. christiana stechen. Banduri hat sie dann zu p. 508 des Commentars in P. 4 seines Imperium orientale noch einmal nachstechen lassen, nachdem er sich vergebens bemüht, das Original wieder aufzufinden. Diese Zeichnung stellt wahrscheinlich die Säule auf dem Taurus vor, denn sie passt weder zu der sehr detaillirten Beschreibung, welche Gyllius, noch zu der Abbildung, welche George Sandys von der Säule auf dem Xerolophus giebt. Aus den Figuren an der Säule kann man nichts schliessen. Sie sind offenbar nur oberflächlich angedeutet. Nur die Darstellung am Piedestal scheint genau zu sein. Man sieht den Kaiser auf dem Throne, umgeben von seinem Hofstaat oder andern ihm huldigenden Personen, darunter Krieger, und in dritter Reihe erschlagene Feinde. Die Säule auf dem Xerolophos enthielt am Piedestal nach Gyllius nur Trophäen, was für Darstellungen dieser Art doch kein passender Ausdruck wäre. Wie genau überhaupt die Zeichnung aus Sainte-Geneviève ist, lässt sich nicht beurtheilen, und man kann daher auf dieselbe keinen sehr grossen Werth legen.

III. Die Säule des Xerolophos.

Viel besser sind wir über die dritte der vier Kolossal-Säulen unterrichtet, die durch die genauen Nachrichten, welche wir von ihr besitzen, ein ganz besonderes Interesse erhält.

Xerolophos, d. i. der dürre Hügel, hiess ursprünglich der Hügel, welcher den südwestlichen Theil der Stadt einnimmt. Dann wurde der Name auf den Platz beschränkt, der später nach der Errichtung der Säule die Agora oder seltener das Forum des Arcadius genannt wurde[65]), daneben aber doch auch den Namen Xerolophos fortführte[66]). Er gehörte zur XII. Region und lag auf der Stelle des jetzigen Weibermarkts, Awrat Basari. Dort baute Arcadius die Säule nach dem Vorbilde der von seinem Vater Theodosius auf dem Taurus errichteten[67]), und dieser Bau wurde im J. 403 begonnen[68]). Dass er auch seine

---

[64]) P. Gyllius, topographia CP. III. 6.
[65]) Socrat. hist. eccles. VII. 2. Codin. p. 70 B.
[66]) Die Agora des Xerolophus wird noch bei Phrantzes III. 4. erwähnt.
[67]) Cedren. I. p. 567 B.
[68]) Theophan. in a. m. 5895.

eigene Statue auf ihre Spitze gestellt habe[69]), ist ungenau, erst Theodosius II. hat im J. 421 die Kolossal-Statue seines Vaters Arcadius hinaufgebracht. Sie wurde am zehnten Juli, an einem Samstag, geweiht[70]).

Auch diese Säule litt durch Erdbeben. Die Statue verlor durch ein solches im J. 542 die rechte Hand[71]). Im J. 549 traf ein Blitzschlag die Säule, ein Theil derselben wurde abgerissen und gleichsam abgeblättert, so dass der obere Theil wie behauen aussah[72]). Das Erdbeben von 740 warf die ganze Bildsäule herunter[73]). Die Säule selbst, so schadhaft sie auch war, erhielt sich noch bis 1719; da brach sie aber bei einem ungewöhnlich heftigen Erdbeben grösstentheils zusammen, worauf die türkische Regierung sie bis auf das Fussgestell abtragen liess[74]). So ist es gekommen, dass wir durch neuere Reisende noch ausführliche Mittheilungen über dieselbe erhalten haben.

Das Fussgestell, das noch übriggeblieben war, gerieth aber in einen immer kläglicheren Zustand. Comidas[75]) sah schon in dem Hofe einer kleinen Wohnung auf dem Awrat Basari nur einen elenden Ueberrest desselben, einen aus grossen Marmorblöcken aufgebauten 13—14 Fuss hohen Sockel mit einem nur etwa 5 Fuss weiten Kämmerchen, welches den Aufgang zu der Wendeltreppe enthielt. Pertusier[76]) fand den verstümmelten Block nur mit Mühe auf. Dass derselbe von der Säule des Arcadius herrühre, davon überzeugte ihn besonders die bis dahin nicht beachtete Decken-Verzierung jenes Vorgemachs mit dem Aufgange zur Wendeltreppe. Hier entdeckte er nämlich neben griechischen Kreuzen und andern Ornamenten »von schlechtem Geschmack« ein A und E, die Anfangsbuchstaben des Arcadius und seiner Gemahlin Eudoxia. Das Fussgestell war nach seiner Schätzung etwa 18 Fuss hoch und der Säulenschaft an der Basis 12 Fuss dick, was, wie er bemerkt, nach den Proportionen der dorischen Ordnung gut zu der Höhe von 120 Fuss stimmte, die man der ganzen Säule zuschrieb[77]).

Eine ausführliche Beschreibung der ganzen Säule giebt Pierre

---

69) Glycas IV. p. 478. — Joel p. 40. — Leo Gramm. 104. — Zonar. XIII. 20.

70) Marcellin. Com. ad a. 421. — Chron. Pasc. Ol. 300, 2.

71) Theophan. in a. m. 6034.

72) Daselbst 6041. — Malal. XVIII. p. 484.

73) Theoph. 6232. — Niceph. CPtanus p. 66 B.

74) Jos. v. Hammer, Constantinopolis und der Bosporos. I. 184.

75) Cosimo Comidas de Carbognano, descrizione topografica dello stato presente de Costantinopoli, Bassano 1794.

76) Charles Pertusier, promenades pittoresques dans Constantinople et sur les environs du Bosphore, Paris, 1815. I. 239.

77) Eine Abbildung dieser Ruine bei Seroux d'Agincourt, histoire des arts par les monumens. II. pl. 10.

Gilles[78]), der so weit es ihm möglich war, die Proportionen gemessen hat. Die Höhe im Ganzen zu messen, war nicht thunlich. Aus seinen Mafsen der einzelnen Steinlagen ergiebt sich eine Höhe der Säule von 132 Fuss 2 Zoll und des Fussgestells von 26 Fuss 4 Zoll, zusammen also 158 Fuss 6 Zoll. Die Wendeltreppe im Innern hatte 233 Stufen und wurde durch 56 Fenster erleuchtet. Der hohle Säulenschaft hatte im Lichten 28 Fuss Umfang, und die Dicke der äussern Wand betrug am Grunde 2 Fuss 3 Zoll, am obern Ende aber nur 1 Fuss 9 Zoll. Danach hielt die Säule etwa 13—14 Fuss im Durchmesser. Die Gliederung des Postaments beschreibt Gilles sehr umständlich, worauf ich hier nicht näher eingehe. Auf demselben lag ein Lorbeerkranz, mit zerknitterten Bändern umwunden, von dem der Säulenschaft toskanischer Ordnung emporstieg. An diesem waren nach Art der Trajansäule in Rom zwischen zwei spiralförmig aufsteigenden Windungen verschiedene Kämpfe ausgehauen, die nicht weiter beschriehen werden. Das Postament war auf drei Seiten mit Trophäen verziert. Die schmucklose Nordseite cnthielt den Eingang. Der Ausgang befand sich in einer über dem Kapitell der Säule emporragenden Trommel, auf welcher die Bildsäule gestanden hatte.

Busbecq erzählt, dass er eine Abbildung dieser Säule besessen habe, von der aber nichts weiter bekannt ist. Eine kleine Abbildung derselben hat der Engländer Sandys[79]) veröffentlicht. Die Vergleichung derselben und namentlich des Postaments mit der Beschreibung von Gilles zeigt, dass sie ziemlich genau ist. Dagegen sind die Figuren der Reliefs nur ganz oberflächlich angedeutet.

Weit wichtiger ist aber die Zeichnung der Reliefs, welche Claudius Franciscus Menetrejus (Menestrier) auf 18 Tafeln unter folgendem Titel herausgegeben hat:

Columna Theodosiana, quam vulgo historiatam vocant, ab Arcadio Imperatore Constantinopoli erecta in honorem Theodosii junioris, a Gentile Bellino delineata, nunc primum aere sculpta et in XVIII tabulas distributa. s. l. et a. (Paris 1702).

Das Original dieser Tafeln war eine Zeichnung von 52 Fuss Länge, welche sich zu Paris in dem Museum eines Herrn Accart befand und von dem Venetianer Gentile Bellini in Constantinopel verfertigt sein sollte. Ob der Ursprung der Zeichnung besser als durch mündliche Ueberlieferung beglaubigt war, ist nicht gesagt. Indessen lässt

---

[78]) Gyllius, topogr. CP. IV. 7.

[79]) George Sandys, relation of a journey begun 1610. Mir war nur die dritte Ausgabe, London 1632, zur Hand, wo sich die Zeichnung auf S. 35 findet.

sich an der Richtigkeit dieser Ueberlieferung nicht zweifeln, da es ausser den beiden Römischen keine andern figurirten Säulen dieser Art in der Welt gegeben hat, als die beiden constantinopolitanischen, und da ausserdem in Constantinopel kein Mensch im Stande gewesen ist, unter türkischer Herrschaft eine solche Zeichnung aufzunehmen, ausser Bellini, der dort unter dem besondern Schutze des Sultans arbeitete. Sultan Mahomet II. hatte sich nämlich an die Signorie von Venedig mit dem Ersuchen gewandt, ihm einen tüchtigen Maler zu senden. Der Doge Barbarigo entsprach diesem Wunsche und sandte den Gentile Bellini mit zwei Gehilfen am 3. September 1479 auf Staatskosten nach Constantinopel ab. Dessen Zeichnung nun fand der Bildhauer Vallet bei Accart und bewog diesen, dieselbe testamentarisch der Maler-Akademie in Paris zu vermachen, der sie auch durch den Testaments-Vollstrecker Boucher übergeben wurde. Vallet veranlasste, dass der Maler Paillet eine auf 32 Fuss Länge reducirte und in 18 Tafeln getheilte Copie davon nahm, welche dann Jerôme Vallet in gleicher Grösse stach, und Menestrier mit einem erläuternden Text herausgab. Banduri liess sie zu seinem Commentar im vierten Buche des Imperium Orientale noch einmal stechen, angeblich nach dem Originale, aber augenscheinlich sind diese Stiche nur Copien der Menestrier'schen Platten, ja wahrscheinlich nur neue Abdrücke der letztern, die vielleicht zu diesem Zwecke neu aufgestochen wurden. Sie enthalten auch die von Menestrier unter die Tafeln gesetzten Erklärungen ganz unverändert in derselben Schrift. Das Bellinische Original soll nach einigen Angaben im Cabinet d'estampes erhalten sein; dagegen besitzt die Bibliothek der Akademie der schönen Künste zu Paris noch die Paillet'sche für den Stich gemachte Zeichnung, auf der die Umrisse zum Zweck der Uebertragung auf die Kupferplatte mit Nadeln durchstochen sind. Sie ist mit folgendem handschriftlichem Titel versehen: »Représentation de la Colonne érigée dans Constantinople à l'honneur de l'empereur Théodose — Suivant ce qu'en a dessiné Gentile Bellini — lequel dessin qui est à l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, a été dessiné et reduit en plus petit volume par Mr. Paillet de la dite académie de la grandeur dont le Sieur Jerôme Vallet, Graveur du Roy en son Académie royale, l'a gravé pour estre plus facilement mis en livre dans les bibliothèques et cabinets des curieux«. Diese Zeichnungen geben allerdings nichts weniger als den Stil des Gentile wieder und sind deshalb für die Beurtheilung der alten Bildhauer-Arbeit nur mit grosser Einschränkung zu gebrauchen. Die Composition und die Haltung der einzelnen Figuren wird im allgemeinen treu wiederholt sein, aber die Zeichnung der Details, der Köpfe und Glieder, die wohl schon unter der Auffassung des Gentile

nicht mehr ganz die ursprüngliche geblieben sein mochte, hat unter der Hand eines Paillet alles Charakteristische eingebüsst[80]). Ueberdies ergiebt sich aus der Paillet'schen Zeichnung, dass dieselbe auf den Tafeln bei Menetrejus und Banduri gegenseitig ist, indem sie unverändert auf die Kupfertafel übertragen wurde.

Es fragt sich nun zunächst, von welcher Säule diese Zeichnung genommen ist, denn zu der Zeit, als Bellini in Constantinopel war, stand die Säule auf dem Taurus ebenfalls noch. Es ist indessen schon bemerkt, dass sie nicht von der letztern genommen sein kann, weil sie keine Kriegs-Ereignisse, sondern einen Triumphzug enthält, während an der Säule des Taurus einzelne Schlachtscenen geschildert werden, wogegen der allgemeine Ausdruck bei Gilles, dass an der Säule auf dem Xerolophos verschiedene Kämpfe dargestellt seien, nicht in Betracht kommen kann. Zudem zeigt die Zeichnung der Säule bei G. Sandys ganz oben ein Schiff, das auch auf der letzten Tafel der Bellinischen Zeichnung vorkommt. Auch hat Antonio Mocenigo für Banduri die damals noch stehende Säule mit der Bellini-Paillet'schen Zeichnung vergleichen lassen, und dadurch bestätigt gefunden, dass diese Zeichnung nicht der Säule des Theodosius auf dem Taurus, sondern der des Arcadius auf dem Xerolophos entnommen ist. Menetrejus scheint von der Existenz einer zweiten figurirten Säule in Constantinopel nichts gewusst zu haben, und sowohl auf dem Titel als im Texte herrscht bei ihm die unsinnigste Verwirrung.

Was für ein Triumphzug ist es nun aber, der auf der Säule des Arcadius vorgeführt wurde? Das Costüm der Gefangenen weist auf einen Sieg über Gothen hin, namentlich tragen sie Beinkleider mit langen Fransen, wie sie noch heute in der Donaugegend, besonders bei den Kroaten üblich sind, und man verstand unter Gothen damals ein Gemisch von verschiedenen Völkern, welche in diesen Gegenden sassen. Die Herausgeber deuten das Bildwerk auf einen Sieg Theodosius I., der 381 einen solchen durch einen Triumphzug feierte. Allein dieser hatte schon 386 die Säule auf dem Tauros errichtet, und man kann schwerlich annehmen, dass sein Sohn Arcadius demselben Siege und Triumphe zu Ehren noch eine zweite Säule errichtet habe. Auch wird nirgend gesagt, dass die Säule des Xerolophos dem Theo-

[80]) Ueber die Geschichte dieser Zeichnung s. Menetrej: columna Theodosiana und Banduri, Imperium orientale, praefatio. Die Kenntniss der Paillet'schen Copie verdanke ich der Zuvorkommenheit des (verstorbenen) Herrn Vinet, Vorstehers der Bibliothek der Akad. der sch. K., die von ihm eingerichtet ist. In der Ersch und Gruber'schen Encyclopädie, Sect. I. Bd. 84. S. 366 habe ich irrthümlich angegeben, dass die Tafeln bei Banduri von etwas kleinerm Massstabe seien, als die bei Menetrejus.

dosius zu Ehren errichtet sei. Sie war bestimmt, die Statue des Arcadius zu tragen, und damit muss auch das Bildwerk in Uebereinstimmung gewesen sein. Nun hat aber wenige Jahre vor dem Beginn des Baues auf dem Xerolophos, in den letzten Tagen des Jahres 400, der Gothe Gainas mit seinen Schaaren eine entscheidende Niederlage erlitten, welche die Hauptstadt und das Reich von einem gefährlichen Freibeuter befreite. Dieser hatte mit dem aufständischen Tribigild in Phrygien, den er bekämpfen sollte, gemeinschaftliche Sache gemacht, und hauste in und um Constantinopel, bis ein anderer Gothe seinem Treiben ein Ende machte. Gainas baute am Chersones eine Flotte von Seeräuberschiffen, mit denen er die Küsten von Kleinasien bedrohte. Diese überfiel ein andrer Gothe, Fravitos[81]), und schlug ihn in einem einzigen Treffen so nachdrücklich, dass Gainas über die Donau zu den Hunnen floh, und Fravitos nicht für nöthig erachtete, ihn zu verfolgen. Gainas wurde bald darauf von dem Hunnenkönig Uldes (im Februar 401) getödtet. Der Sieg des Fravitos aber war so unerwartet und ausserordentlich, dass der Kaiser glaubte, diesem eine besondre Ehrenbezeugung schuldig zu sein. Der heidnische Gothe verlangte jedoch nichts, als dass ihm gestattet sei, bei der Religion seiner Väter zu bleiben; Arcadius aber ernannte ihn zum Consul.

Diesen Sieg nun hat Arcadius aller Wahrscheinlichkeit nach an der Säule des Xerolophos feiern wollen, freilich nicht als einen Sieg des Fravitos, der schon 401 durch die Anhänger des Hierax ermordet war, sondern als einen Sieg des Kaisers. In der Weise, wie das an den Säulen in Rom und auf dem Tauros geschehen war, liess sich aber dieser eigenthümliche Feldzug nicht darstellen, und so zog man vor, den Sieg durch einen Triumphzug im Bilde zu feiern, wenn auch in Wirklichkeit ein solcher nicht stattgefunden hat.

Aber die Schilderung des Triumphzuges entsprach auch der Richtung, welche in der byzantinischen Kunst allmälich die herrschende wurde, indem dieselbe immer mehr sich ceremoniösen Darstellungen zuwandte. Indessen ist die Darstellung des Triumphes lebendig und bewegt, und es weht uns daraus ein Geist antiker Reminiscenzen an, der an dem Fussgestell des von Theodosius dem Grossen im J. 390 auf dem Hippodrom aufgerichteten Obelisken schon so sehr vermisst wurde. Die Composition ist im Ganzen gefällig, obwohl mager im Vergleich mit den dichtgedrängten Gruppen der beiden römischen Säulen.

Die Erklärung der Bellinischen Zeichnung bei Menestrier ist im höchsten Grade willkürlich und verwirrt. Um nur eins anzuführen,

---

[81]) Die Quellen schreiben φραύιτας, φραουῖτος, φράβιδος, Fravitta.

bezieht er die mit 39 bezeichnete Gruppe auf Tafel 17 auf Personen, die erst bei einem Bau der Stadtmauern unter Theodosius II. hervortreten. Man sieht hier nämlich vier Figuren in der Toga, von denen die eine einem Manne in kriegerischer Tracht mit Helmbusch etwas überreicht, das eine Tafel zu sein scheint, auf welcher zwei concentrische Kreise gezeichnet sind. Dies erklärt Menestrier als das Bild einer Figur — er scheint den Grundriss der Säule zu meinen —, welche dem Kaiser von dem Präfecten des Prätorium übergeben werde, den zwei Anführer der Rennparteien begleiten, welche in 60 Tagen den Aufbau der Mauern besorgten, indem sie dies Werk unter Leitung eines griechischen Baumeisters unternahmen, den man zwischen ihnen erblicke. Der Mauerbau, der binnen 60 Tagen vollendet wurde, ist aber von Kyros ausgeführt, welcher in den Jahren 439—441 Präfect war, und die Erwähnung der Parteiführer ist einer Erzählung des Anonymus des Banduri[82]) entnommen, wonach bei diesem Bau Magdalas Anführer der Blauen und sein Bruder Charsias Anführer der Grünen war.

Dass die beiden Reiter auf Taf. 10 nicht Theodosius und Gratian sein können, ist nach dem oben Gesagten selbstverständlich. Ihre Helme sind mit Adlern geschmückt, welche den Helmbusch tragen. Darin liegt aber wohl nicht ein Beweis, dass sie beide Kaiser sind. Wäre dies der Fall, so könnten es nur Arcadius und Honorius sein. Aber es scheint eben so zulässig, den einen für Fravitos, den eigentlichen Triumphator, zu halten.

Von besonderem Interesse sind aber die architektonischen und landschaftlichen Darstellungen, welche sich auf der Bellinischen Zeichnung finden und von Menestrier meist ganz verkehrt gedeutet werden. Auf den meisten Tafeln ist nämlich die Darstellung auf zwei hinter einander liegende Gründe vertheilt. Die ersten 10 Tafeln enthalten im Vordergrund den eigentlichen Triumphzug mit den Gefangenen, und auf einem zweiten etwas erhöhten Grunde verschiedene Personen, welche den Zug begleiten, theils Krieger, theils Bürger der Stadt in verschiedenen Costümen. Manche in der Toga mögen Senatoren vorstellen. Auf den ersten 10 Tafeln ist der Hintergrund mit Bäumen angefüllt, zwischen denen auf den 3 ersten Tafeln verschiedene Prachtgebäude stehen. Auf Taf. 11 durchschreitet der Triumphzug ein Thor, und von da an hören die Bäume auf, und kommen nur noch einzelne einfachere Gebäude und Andeutungen von Säulen-Arkaden vor. Die Deutung nun, welche Menestrier diesen Gebäuden giebt, ist völlig unhaltbar. Danach würde

[82]) Banduri, Imperium orientale. P. 3. pag. 21 P.

sich der Triumphzug von dem östlichen Ende der Stadt durch die Mitte derselben nach dem goldenen Thore am südwestlichen Ende derselben und dann wieder zurück in die Stadt nach einem gänzlich unbekannten Theodosianischen Hafen [83]) bewegt haben, um dort die Gefangenen einschiffen zu lassen. Das ist undenkbar. Bei der Lage der Stadt, die auf drei Seiten vom Meere und dem Meerbusen Chrysokeras, dem golden Horne, umflossen ist, konnte ein Triumphzug nur von der Landseite, dem Westende, her beginnen, nachdem er sich ausserhalb der Stadt geordnet hatte. Die in dem Ceremonialbuche des Constantin Porphyrogenitus geschilderten Triumphzüge des Theophilus und Basilius Macedo gingen vom Hebdomon aus, zogen, nachdem die Gefangenen gelandet und ebenfalls auf der vor dem goldenen Thore liegenden Wiese angekommen waren, durch dieses Thor in die Stadt und bewegten sich auf der noch heute erkennbaren Triumphstrasse nach dem östlichen Stadttheile zur Sophienkirche [84]). Denselben Weg müssen im wesentlichen die Triumphzüge schon in den frühesten Zeiten genommen haben. Auf Taf. 11 bewegt sich nun der Zug durch ein Thor, welches Menestrier für das goldene erklärt. Dieses kann nun freilich nicht das von Theodosius II. nach der Besiegung des Maximus erbauete Triumphthor sein, aber es ist jedenfalls das Thor, durch welches der Zug die Stadt betritt, und welches an derselben Stelle oder in der Nähe gelegen haben muss. Vorher aber bewegt sich der Zug auf den 10 ersten Tafeln ausserhalb der Stadt vom Hebdomon her. Die Lage des Hebdomon ist weiter oben erörtert.

Zwischen dem Hebdomon und der Stadt breitete sich aber ein Blachfeld aus, das mit dem lateinischen Namen »der Kampos« bezeichnet wurde und gewissermassen der Campus Martius von Constantinopel war. Die Entfernung desselben von der Stadt war nicht allzu gross, denn bei einem Erdbeben unter Theodosius dem Grossen, dessen Gedächtniss jährlich am 25. September gefeiert wurde, flüchtete das Volk mit dem Kaiser und dem Patriarchen auf den Kampos [85]). Es lag aber näher beim Hebdomon, und es befand sich dort ein Tribunalion, wo dem Heere und Volke wichtige Ereignisse, wie z. B. die Erhebung des Arcadius und des Theodosius II. zum Augustus, verkündet wur-

---

[83]) Es scheint der bei der Fundamentirung der Theodosischen Säule verschüttete Hafen des Eleutherius im jetzigen Vlanga Bostan an der Propontis gemeint zu sein.

[84]) Constant. Porph. de cerimon. aulae, pag. 500 sq. B. Vergl. auch den Einzug der Phokas, Chron. Pasc. Ol. 345, 3.

[85]) Menologium Basilii I. 67 ad 25. Sept.

den[86]). Diesen Kampos nun, oder wenigstens die offene Gegend ausserhalb des Thores bezeichnen die Bäume deutlich genug. Menestrier nimmt sie für das Philopation, eine Allee mit der Aussicht auf das Meer, wie er sagt, die er sich in der Nähe des goldenen Thores innerhalb der Stadt zu denken scheint. Es gab zwei Philopatia, Parkanlagen, das eine innerhalb, das andere ausserhalb der Stadt. Das letztere war ein anmuthiges Gelände, das man von dem Blachernen-Palaste aus sehen konnte [87]), und in dem die Kaiser in den letzten Zeiten vor der lateinischen Eroberung ein Lust- und Jagdschloss besassen. Man nimmt gewöhnlich an, dass darunter die Umgebung der Mutter Gottes an der Quelle (Theotokos in Pege) verstanden werde, die ausserhalb des goldenen Thores, aber etwas nördlicher als dieses, lag. Es muss aber wohl dem Blachernen noch näher, also noch nördlicher gewesen sein.

Für das Philopation innerhalb der Stadt hat man ohne Grund die Anlagen bei den Arcadianischen Thermen im Südosten der Stadt gehalten, an die wohl auch Menestrier gedacht haben mag. Es befand sich aber in diesem Philopation die kaiserliche Wohnung des Manganes oder Mangana [88]), welche Constantin Monomachus bei dem Kloster des Märtyrers Georg baute und Andronicus Comnenus wieder abreissen liess. Wahrscheinlich ist dieses Philopation also der grosse Vorhof vor der Georgskirche mit vielen Gärten und Häusern, den Clavijo auf seiner Gesandtschaftsreise zu Tamerlan im J. 1403 besuchte [89]). Es ist dies dieselbe Georgskirche, nach welcher der Bosporus von den Kreuzfahrern der Arm des heil. Georg, brachium S. Georgii genannt wurde, weil sie am Eingange desselben lag.

An diese beiden Philopatien ist also hier nicht zu denken. Dagegen werden wir nun auch auf den drei ersten Tafeln die Gebäude des Hebdomon erkennen. Die beiden Gebäude auf Taf. 1 und 2, deren Aussenseite durch Nischen mit Statuen geschmückt ist, und die Menestrier für die Thermen des Arcadius und der Eudoxia hält, werden wir unbedenklich als Bestandtheile des Palastes Magnaura im Hebdomon ansprechen. Auf Taf. 3 folgt dann ein zweistöckiger schmuckloser Bau, und vor demselben sieht man zwei tempelartige Gebäude, das eine in der Fronte, das andere von der Seite. Menestrier spricht hier vom

---

86) Chron. Pasc. Ol. 290, 4 (a. 383). Ol. 295, 3 (a. 402). Vergl. darüber Du Cange, Constantinopolis christ. II. 6. n. 3.

87) Nicet. Chon. in Isaac. Aug. II. 4. pag. 529 B.

88) Nicet. Chon. p. 331. 380 B.

89) Ruy Gonzalez de Clavijo, historia del gran Tamerlan, 2. impr., Madrid 1782, p. 61.

Forum des Taurus und vom Milium, die weit von einander lagen, und an dieser Stelle in keiner Weise Platz finden können. Das Hebdomon hatte mancherlei Gebäude, auch ein Forum, an das man hier denken könnte. Es wird aber nicht sehr gewagt sein, die kleine Tempelfront als das Tribunalium des Kampos zu bezeichnen. Man muss sich freilich die über Stufen erhöhte Plattform vor der Säulenhalle hinzudenken, welche von den Gruppen des Vordergrundes verdeckt ist. Ein ähnliches Tribunalium bildet der Aufgang zu dem Tempel am Forum von Pompeji. Von hier nun zieht das siegreiche Heer durch den Kampos zum Stadtthore. Er führte aber hier erst die Häupter der Gefangenen und ihre Familien, die Götzen der Feinde auf Kameelen, eine Priesterin der Diana, einen Elephanten u. s. w. mit sich, so dass der Zug sich erst zu bilden scheint, während die Masse der Gefangenen und der Beute erst innerhalb der Stadtthores sich demselben angeschlossen hat. Hier entsteht nun aber eine Lücke, indem ein Riss in der Säule angedeutet ist, und zuletzt schliesst die Reihe der Tafeln mit einigen Darstellungen, deren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden nicht ganz deutlich ist. Die Darstellung des Triumphzuges scheint überhaupt nicht vollständig zu sein. Nicht nur, wo durch Beschädigung Lücken entstanden waren, sondern auch, wo die Bilder durch zu grosse Entfernung undeutlich wurden, scheint Bellini Vieles ausgelassen zu haben, und überdies sieht es aus, als ob er einzelne ausgewählte Gruppen in einen willkührlichen Zusammenhang gebracht habe. So möchte ich glauben, dass die Tafeln 16 und 17 nicht, wie Menestrier meint, die an der Triumphstrasse aufgestellten Trophäen darstellen, sondern aus den Trophäen vom Fussgestell des Obelisken zusammengesetzt sind. Für die Darstellung des Ziegenhirten unter den sich kreuzenden Bögen dürfte schwerlich ein annehmbarer Zusammenhang mit der übrigen Darstellung zu finden sein. Menestrier sieht darin eine Andeutung der Bestimmung skythischer Gefangenen zum Ziegenhüten, wobei der gekreuzte Bogen ein Symbol der Unterjochung sein soll. Allein mir ist keine analoge Darstellung bekannt, womit diese Erklärung gerechtfertigt werden könnte.

Die letzte Tafel scheint die Einschiffung der Gefangenen darzustellen. Nach der flüchtigen Skizze bei Sandys hat sie sich allerdings an dem obersten Theile der Säule befunden. Sie ist aber eine Episode, die eigentlich nicht mit zu dem Triumphzuge gehört, gewissermassen ein Nachspiel desselben, und von demselben durch das Hafenthor getrennt, zu dem die Gefangenen hinausgeleitet werden. Die Darstellung hat aber keinen Abschluss und es ist anzunehmen, dass auch hier wieder ein erheblicher Theil derselben fehlt.

IV. Der Augustio.

Hat uns die Säule des Arcadius besonders durch das Bildwerk interessirt, welches an ihrem Schafte dargestellt war, so verdient die Säule des Justinian auf dem Augusteum nicht minder Beachtung wegen der ausführlichen Beschreibung, die wir von ihrer Architektur und der auf ihrer Spitze aufgestellten Reiterstatue besitzen. Fanden wir aber auf dem Xerolophos noch hervorragend antike Reminiscenzen, die sich neben einer allgemeinen Hinneigung zu einer neuen Kunstrichtung geltend machten, so tritt an dem Augustio die zum Durchbruch gelangte neue byzantinische Richtung in der Architektur der Säule mit Entschiedenheit hervor, während an der Reiterstatue allerdings noch antike Reminiscenzen zur Geltung kommen, die sich wohl oder übel mit der byzantinischen Richtung, welche sich sonst in allen Stücken der Sculptur abhold erweist, in ein erträgliches Verhältniss setzen müssen.

Der sogenannte Nika-Aufruhr im J. 532 hatte eine Feuersbrunst veranlasst, welche die Umgebung des Augusteum, namentlich die Sophienkirche, einen Theil des Kaiserpalastes und das Senatsgebäude in Asche legte. Justinian stellte diese Gebäude auf eine prachtvolle Weise wieder her, und krönte dieses Werk damit, dass er in der Mitte des Platzes eine kolossale Denksäule seiner Siege über die Perser errichtete, die im J. 543 vollendet wurde [90]. Sie stand in der Mitte des Augusteum auf der Südseite der Kirche [91], dem Senatsgebäude, das auf der Ostseite lag, gegenüber, und nahe bei dem Palaste; man sah dieselbe zur linken Hand, wenn man in die Kirche ging [92]. Ueber die Künstler, aus deren Hand dieses für seine Zeit jedenfalls ganz ausserordentliche Werk hervorgegangen ist, erfahren wir nichts sicheres, es finden sich aber ein paar vereinzelte und höchst auffallende Nachrichten, die sich auf dasselbe beziehen und hier nicht übergangen werden dürfen.

Zunächst die Erzählung von dem Baumeister Ignatius, den Justinian fürchtete und deshalb auf der Säule umkommen lassen wollte. Es heisst nämlich, Ignatius sei der Baumeister der Sophienkirche gewesen und habe als solcher in so hohem Grade die Bewunderung und Liebe des Volkes erworben, dass der Kaiser besorgt gewesen sei, die Parteien der Rennbahn möchten ihn zum Kaiser ausrufen. Man rieth nun zu-

---

[90]) Nach Theophanes im J. d. W. 6036, nach Cedren im 16. Jahre Justinians.

[91]) Bondelmonti, liber insularum Archipelagi, ed. de Sinnere. Lips. et Berol. 1824, c. 62.

[92]) Pachymeres bei Banduri, imperium orientale. P. 3. p. 114 P. Malal. XVIII. p. 482 B.

nächst dem Kaiser, denselben tödten zu lassen, allein dieser scheute sich, geradezu eine solche Unthat zu begehen, und man kam überein, den Ignatius, wenn er die Reiterstatue des Kaisers vollendet und aufgerichtet haben werde, auf der Säule zurückzulassen, indem man heimlich die Leitern entfernte. Und so wurde es ausgeführt. Allein Ignatius entkam, indem er in der Nacht einen Bindfaden, an den er noch verschiedene Kleidungsstücke band, hinabliess, worauf seine Frau ein dickes mit Pech bestrichenes Seil daran befestigte. Dies zog Ignatius hinauf, befestigte es an dem Fusse des Pferdes und liess sich daran herab, worauf er das Seil verbrannte. So entkam er unbemerkt mit Weib und Kind nach Adrianopel. Nach drei Jahren aber wagte er es, zurückzukehren, und sich dem Kaiser bei einer Procession vorzustellen und flehte um Gnade, worauf dieser jedoch sich stellte, als ob Alles ohne sein Wissen und Willen geschehen sei.

Bei dieser Erzählung ist nun zunächst auffallend, dass der Name des Ignatius sonst nirgend erwähnt, und namentlich nicht neben den Baumeistern der Sophienkirche, Anthemius von Tralles und Isidor von Milet, Vater und Sohn, genannt wird. Alsdann kann es nicht übersehen werden, dass hier eine von den in verschiedener Gestalt vorkommenden Sagen vorliegt, wonach die Erbauer ausgezeichneter Werke aus Furcht vor einem etwaigen Missbrauch ihrer an den Tag gelegten ausserordentlichen Fähigkeiten verfolgt und unschädlich gemacht werden. Wir brauchen uns nur an den Erbauer des Wunderthurms Chavrnot in Hiram zu erinnern, der von dem Könige hinterrücks von eben diesem Thurme hinabgestürzt wurde, weil er in demselben einen Stein so künstlich angebracht hatte, dass er durch dessen Wegnahme den Einsturz des Thurmes herbeiführen konnte; ferner an den Baumeister der Kirche Iwans des Schrecklichen in Moskau, den der Grossfürst blenden liess, weil er sich gerühmt hatte, ein noch schöneres Gebäude aufführen zu können.

Aber auch die Quelle unserer Erzählung ist eine sehr wenig glaubwürdige. Wir besitzen nämlich eine anonyme Beschreibung der Sophienkirche und ihres Baues in drei verschiedenen Redactionen. Schon die beiden älteren Texte [93]) enthalten viel Wunderbares. Sie berufen sich mehrfach auf einen Schatzmeister Justinians Namens Strategios, der eine Art von Fremdenführer für die Sophienkirche geschrieben zu haben scheint. Dieser hat auch wohl einen Theil der

---

[93]) Der älteste ist wahrscheinlich der bei Combefis, originum rerumque Constantinopolitanarum variis autoribus manipulus, Parisiis 1664. Diesem am nächsten steht der bei Banduri, imperium orientale, P. 3. Antiquitat. lib. 4.

Wundergeschichten erfunden, die fast alle darauf hinauslaufen, den Kaiser von dem Vorwurfe der Vergeudung des Staatsvermögens zu reinigen, indem ihm die mangelnden Geldmittel wiederholt durch Wunder zugeführt wurden. Eine dritte, offenbar sehr viel jüngere und vielfach veränderte Redaction dieser Beschreibung [94]) enthält nun aber einen Anhang, in welchem die Geschichte des Ignatius auftritt. Ignatius wird darin eingeführt als der »oben genannte« Baumeister der grossen Kirche, während sein Name früher nicht vorkommt. Allerdings hat es jedoch noch eine jetzt unbekannte vierte Redaction der Beschreibung gegeben, wie aus zwei kurzen Auszügen derselben erhellt [95]), welche Einiges enthalten, was in unsern drei Texten fehlt. Dort mag sich auch der Name Ignatius als Baumeister der Sophienkirche neben Anthemius und Isidorus befunden haben.

Am Schlusse jenes Anhanges heisst es, es seien seit dem Bau der Sophienkirche, der von Justinian im J. 533 begonnen wurde, 458 Jahre verflossen. Danach wäre die Beschreibung um das Jahr 1000 verfasst. Dieses Datum passt zu der Benützung der Beschreibung durch Glykas und Rodulphus a Diceto, aber es dürfte sich eher auf eine der älteren Redactionen beziehen. Aber wenn auch der Zusatz mit der Geschichte des Ignatius nicht später anzusetzen wäre, so erschiene die letztere doch nichts weniger als zuverlässig. Als Baumeister der Sophienkirche muss derselbe entschieden gestrichen werden, da uns ganz andere Baumeister derselben aus den durchaus zuverlässigen gleichzeitigen Quellen bekannt sind. Aber es lässt sich bei der sagenhaften Natur und dem späten Auftreten der ganzen Erzählung auch nicht einmal annehmen, dass Ignatius überhaupt eine historische Person gewesen sei, und es bleibt mithin sehr fraglich, ob er als Erbauer des Augustio und Verfertiger der Reiterstatue gelten darf.

In der Griechischen Anthologie [96]) steht ein Epigramm auf eine Reiterstatue Justinians, das auf den ersten Blick auf den Augustio bezogen werden könnte, und worin ein anderer Name als Ignatius genannt wird. Es heisst darin:

Dieses Geschenk, o Kaiser, der Meder Bändiger, sendet
    Dir Eustathios, Spross Deiner Roma und Sohn,
Wegen des Sieges das Ross und Nike, reichend den Kranz Dir,
    Und Dich selbst auf dem Ross sitzend, das schnell wie der Wind.

Es bleibt indess im Dunkeln, ob Eustathios der Bildhauer oder der Besteller der Statue war, und ob er aus dem alten oder dem neuen

[94]) In den Excerpten des Codinus.
[95]) Bei Glycas IV. p. 495 B. und Rodulphus de Diceto ad a. 532.
[96]) Anth. Gr. ed. Jacobs IV. 1.

Rom stammte. Aber von einer Nike ist bei dem Augustio nicht die Rede, und deshalb muss diese Reiterstatue, mit der allerdings ebenfalls der Sieg über die Perser gefeiert werden sollte, von dem Augustio verschieden sein. In der That stand sie nach der Ueberschrift des Epigramms im Hippodrom.

Höchst auffallend ist nun aber daneben die Angabe des Malalas, die Reiterstatue auf dem Augustiôn sei die des Kaisers Arcadius gewesen, welche früher auf dem Forum des Taurus auf einem Postament stand [97]). Danach wäre also hier eine ältere Kaiserstatue benutzt und mit oder ohne Veränderungen zu einem Justinian umgewandelt. Man mag sich gern geneigt fühlen, dieser ganz vereinzelt stehenden Nachricht Glauben zu schenken, da es sich bei der künstlerischen Versunkenheit der Zeit schwer denken lässt, dass noch ein Künstler einer so ausserordentlichen Schöpfung fähig gewesen wäre. Indessen Malalas, der um 900 schrieb, war ein sehr unzuverlässiger Compilator, dem mehrfach Missverständnisse nachgewiesen werden können. Vielleicht ist es so zu verstehen, dass eine schadhafte Statue des Arcadius eingeschmolzen und das Material bei dem Guss des Augustio benutzt wurde.

Der Augustio erlitt mehrere Beschädigungen. Zunächst verlor die Statue im J. 840 die Tupha [98]). Die Erklärer und Uebersetzer nehmen dies für den Reichsapfel, allein es ist darunter ohne Zweifel der Helmbusch oder vielleicht ein Theil desselben zu verstehen. Nach Tzatzes [99]) ist Typha gleichbedeutend mit Tiara, der persischen Kopfbedeckung, welche Justinian mit dem bisher üblichen Goldreif zur griechischen Krone vereinigte. Nun ist aber das griechische Tupha oder Typha ohne Zweifel das lateinische Tufa, welches ein Feldzeichen von unbekannter Beschaffenheit bedeutet. Die Ausdrucksweise des Simeon [100]) deutet ferner auf etwas, gleich einer Fahne Flatterndes, und schliesslich hätte man die ganze schwere Tiara auf die Weise, wie es hier geschah, nicht wohl wieder an ihre Stelle bringen können. Es fand sich nämlich ein kühner Akrobat, der von dem Dache der Sophienkirche aus ein Seil hinüberwarf, so dass sich dasselbe um den Hals des Pferdes schlang. Auf diesem ging er hinüber und befestigte die Tupha wieder an ihrem Platze.

---

[97]) Malal. XVIII. p. 482 B. Die Statue stand auf einem βώμισκος, d. h. auf einem Postament mit oblonger Grundfläche. An die Statue auf der Säule des Taures ist nicht zu denken, da dieselbe erst 558 fiel.

[98]) Georg. Mon. in Theophil. 27.

[99]) Tzatz. Chil. VIII. 305.

[100]) Symeon Mag. in Theophil. 25. τοῦ φανοῦ τοῦφα. Die lateinische Uebersetzung globus laternae ist sinnlos. φανόν ist das mittelalterliche fano, Fahne.

Von den Lateinern, die 1204 Constantinopel eroberten und alles Erz, das ihnen zugänglich war, zu Geld ausmünzten, wurde die Kupferbelegung der Säule abgerissen, so dass die ganze Oberfläche des Schaftes durch das Ausziehen der Nägel mit Löchern übersäet war [101]).

Im Jahre 1325 fiel bei einem heftigen Winde das Kreuz des Reichsapfels herunter und wahrscheinlich gleichzeitig, jedenfalls zur Zeit des Pachymeres unter Andronicus II. Paläologus, brachen auch zwei von den vergoldeten Federn des Helmbusches ab. Die letztern wurden in dem Schatze der Sophienkirche aufbewahrt, das Kreuz aber liess Andronicus I. wieder an seine Stelle setzen. Zu diesem Zwecke wurde ein Gerüst um die Säule gebauet und eine umfassende Restauration vorgenommen [102]).

Man überzog den Schaft mit einer glatten und festen Masse, ersetzte die verrosteten eisernen Bande, welche die Reiterstatue auf ihrem Postament befestigten, durch neue; endlich wurden der Reichsapfel und das königliche Zeichen auf dem Haupte neu und stärker vergoldet. Damals wird man die eisernen Ketten »über den Körper des Pferdes gekreuzt« haben, um dasselbe an die Säule anzuheften, wie es Clavijo im J. 1403 sah [103]).

Die Türken endlich nahmen auch die Reiterstatue herunter. Pierre Gilles sah, wie dieselbe in die Kanonengiesserei gebracht wurde. Auch die Säule wurde damals demolirt. Dreissig Jahre lang blieb dann noch der Sockel stehen, dessen Unterbau zu einem laufenden Brunnen eingerichtet war. Pierre Gilles sah, wie auch dieser bis auf den Grund abgetragen und an dessen Stelle ein grösseres Brunnenhaus, Castellum aquae oder Château d'eau, mit einer grösseren Anzahl von Wasserröhren angelegt wurde [104]).

Eine ziemlich ausführliche Beschreibung des Augustio gab bald nach seiner Vollendung Prokop in der Schrift von den Bauten Justinians [105]). Viel ausführlicher ist aber eine Beschreibung von Georgios Pachymeres [106]), der zur Zeit der Restauration von 1325 lebte und ohne Zweifel durch dieselbe zu seiner Darstellung veranlasst wurde. Damals hat auch Nicephorus Gregoros das Gerüst bestiegen und die Statue ausgemessen.

Die Säule, auf welcher die Reiterstatue stand, war nach Bondel-

---

[101]) Nicephor. Gregorus VII. 18. §. 4. p. 275 B.
[102]) Ebendaselbst.
[103]) Ruy Gonzalez de Clavijo, a. a. O. p. 57.
[104]) P. Gyllius, de topographia Constantinopoleos II. 17.
[105]) Procop. de aedif. Justiniani I. 4.
[106]) Banduri, Imper. orient. P. 3. p. 114 P.

monti's allerdings nicht sehr zuverlässiger Angabe 60 Ellen hoch [107]). Sie erhob sich auf einem viereckigen Unterbau von sieben aufgetreppten Sitzstufen aus weissem Marmor. Die drei untern Reihen waren schon zur Zeit der letzten Restauration unter Schutt vergraben. Auf diesem Unterbau stand zunächst ein aus Ziegelsteinen aufgebauter und mit weissen Marmorplatten belegter Würfel, der durch blinde Säulen an den Ecken und Arkaden an den Seiten verziert war. Das dreifach gegliederte Gesims dieses Postaments trug einen Kranz und über diesem den Säulenschaft, der ebenfalls aus Ziegelsteinen aufgebauet, aber mit ehernen Platten und Ringen belegt war. Als die Platten fehlten, unterschied man noch die Stellen der Ringe durch neue Lagen von weissen Ziegeln. Das Erz unterschied sich von der gewöhnlichen Bronze durch die Farbe, die, wie Prokop sagt, schlechter als reines Gold war. Sein Werth sollte fast dem des Silbers gleich sein. Zu diesem Erz waren die vergoldeten ehernen Ziegel verwandt, mit denen die unter dem Namen der Halle bekannte prachtvolle Vorhalle des Kaiserpalastes gedeckt war, ehe sie in dem Nika-Aufruhr von 532 abbrannte [108]). Das Kapitell der Säule bildeten zehn über einander liegende Platten von weissem Marmor, die untern neun rund, und jede höhere über der darunter liegenden vorragend, die zehnte aber viereckig mit eingezogenen Seiten. Dieses Kapitell hatte demnach die byzantinische korbartige Form, etwa wie die beiden Säulen, die aus Syrien nach Venedig gebracht und dort an der Piazzetta aufgestellt sind. Auf demselben lagen in zwei Absätzen die Steine, welche die Bronzestatue trugen.

Die Statue war gen Osten gewandt. Das Pferd war schreitend dargestellt, mit erhobenem linkem Vorderfusse und sichtlich vorwärts drängend, mit fliegenden Mähnen, den lebhaft erregten Kopf etwas zur Linken wendend, den Schwanz hoch tragend, der dennoch bis zum Boden hinabwallte. Ein Zaum, den es früher im Maule gehabt zu haben schien, fehlte zur Zeit der letzten Restauration. Prokop und Pachymeres überbieten sich in der rhetorischen Beschreibung der Lebendigkeit und Wahrheit der Bewegung, woraus man jedoch nicht auf die künstlerische Vortrefflichkeit der Arbeit schliessen kann, da jede Zeit in der Regel nur den herrschenden Geschmack und die eigene Leistungsfähigkeit bei ihren Urtheilen zu Grunde legt.

Auf diesem Rosse nun sass Justinian, als Achilleus, wie man zu sagen pflegte, d. h. in dem Kostüm eines antiken Heros, den rechten Arm gen Osten, mit ausgespreizten Fingern ausstreckend, um die Perser

---

[107]) Das Folgende nach Procop und Pachymeres.

[108]) Theophanes ad a. m. 6036. Cedren. I. p. 656 B.

von den Grenzen des Reichs zurückzuweisen, in der Linken aber den vergoldeten Reichsapfel mit dem Kreuze haltend. Waffen trug er nicht. Des Achilles Kostüm war aber doch sehr modernisirt. Anstatt des Helms trug der Kaiser den Goldreif mit zugespitzter goldener Tiara, auf deren Spitze sich der Federbusch einem Pfauenschweife ähnlich erhob. Das Gesicht war bartlos, das Haar über der Stirn nicht sichtbar, als ob er nach griechischer Sitte tonsurirt wäre. Der Leib war bekleidet mit einer engern Stola, wie sie ein wohlgerüsteter Reiter zu tragen pflegte. Diese reichte bis zum Ellenbogen und bis an die Kniee. Darüber war eine sogenannte achilleische Stola auf der linken Schulter befestigt, so dass sie einige Theile verhüllte und andere frei liess. Diese reichte bis auf die Mitte der Hüfte des Pferdes und umfloss weit einen grossen Theil des Rückens desselben. Dieser Mantel war mit Sternen gezeichnet und ausserdem mit Blättern und Zweigen geziert, einer Nachbildung der Stickerei chinesischer seidener Gewänder [109]. Die Beine waren ohne Schienen, die Füsse nur mit untergebundenen Schuhen oder Sandalen bekleidet.

Die Höhe der Reiterstatue mag zwischen 6 und 10 Meter betragen haben. Die Messungen, welche Pachymeres mittheilt, lassen keine so gute Schätzung der ganzen Höhe zu, wie die wenigen Angaben von Gilles. Nach den letztern war die Nase länger als ein Dodrans oder 9 Zoll. Nimmt man die Nasenlänge zu 10 Zoll und die Körperlänge zu 30 Nasenlängen, so erhält man für die Figur des Reiters 25 Fuss und kann darnach für die ganze Reiterstatue eine Höhe von 30 Fuss oder etwa 9 Meter annehmen. Dazu stimmt auch ungefähr die fernere Angabe bei Gilles, dass der Schenkel des Justinian seine Länge an Grösse übertroffen habe. Die Messungen des Gregoras scheinen dagegen viel geringere Resultate zu geben. Die Länge des Pferdes soll zum Beispiel von der Brust bis zum Schwanz nur 3 Ellen betragen haben. Aber sie harmoniren auch nicht untereinander. Die Länge eines Fingers zum Beispiel soll 1 Spanne und die einer Fusssohle 3 1/3 Spannen betragen haben, wonach die Füsse unerhört gross gewesen sein müssten. Nach der Höhe der Säule kann man aber immerhin voraussetzen, dass die ganze Reiterstatue eine Höhe von etwa 9 Meter gehabt habe.

---

[109]) Das letzte bei Gregorus a. a. O.

Die tschechischen Fälschungen.

Die Resultate meines Aufsatzes »Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei« im ersten Hefte dieses Bandes sind von keiner Seite angefochten worden. Dagegen hatte man in tschechischen Kreisen den Versuch gemacht, mit der Aufdeckung der Fälschungen mir zuvorzukommen.

In den beiden ersten Vierteljahrsheften der Zeitschrift des Böhmischen Museums (Casopis musea království Ceského) für das Jahr 1877 ist ein Aufsatz der Herren Patera und Baum erschienen, in welchem die Fälschungen in der Mater Verborum preisgegeben und auch die Inschriften-Fälschungen in anderen Bilderhandschriften des Böhmischen Museums als solche gekennzeichnet werden. Dieser Aufsatz war, wenigstens in deutschen Kreisen, vollständig unbekannt geblieben; die deutschgeschriebenen Blätter tschechischer Färbung hüteten sich, ein Wort von seinem Inhalt zu verrathen, erst nach Erscheinen meiner Arbeit berief man sich auf die Publication jener beiden Herren. Als man von tschechischer Seite »die Priorität der Entdeckung« für sich in Anspruch nahm, konnte ich aber in einer Erklärung, welche die Prager Bohemia vom 11. Januar 1878 brachte, darauf hinweisen, dass bereits mein Anfang Januar 1877, vor dem Patera-Baum'schen Aufsatze, erschienener Vortrag »Deutsche Kunst in Prag« (Leipzig, E. A. Seemann) S. 36 die Anmerkung enthielt: »Die zahlreichen litterarischen Fälschungen haben ihre kunstgeschichtlichen Seitenstücke. Tschechische Namen von Illuminatoren und Schreibern, Jahreszahlen und sonstige Inschriften sind in Handschriften nicht nur einheimischen, sondern auch französischen und italienischen Ursprungs angebracht worden. Die Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei, wie sie selbst in den Werken von Waagen, Schnaase, Passavant, Grueber, Labarte vorliegt, ist eine mythische. Ich habe den ausführlichen Beweis in einem Aufsatz

geführt, welcher demnächst in dem Repertorium für Kunstwissenschaft erscheinen wird. Eine dieser Fälschungen hatte bereits Wocel durchschaut, aber er wagte nicht, sie als solche zu kennzeichnen.« Der Aufsatz im Repertorium, vom 22. October 1876 datirt, erschien freilich erst ein volles Jahr später, als zu erwarten war, im December 1877. Aber durch jene Anmerkung im Vortrage war es den tschechischen Gelehrten doch nicht ganz gelungen, mit ihrem Zugeständniss jener Fälschungen vor mir auf dem Platze zu sein.

Früher hatten sie es mit der Aufdeckung nicht eilig gehabt, es war ihnen nicht anstössig, dass die irrthümlichen Annahmen, zu denen der Betrug nationaler Fanatiker geführt hatte, in der Litteratur fortwährend wiederholt wurden, auch noch in den siebziger Jahren in dem mit Unterstützung des Staates und des Landes herausgegebenen Werke von Grueber »Die Kunst des Mittelalters in Böhmen«. Aber als ich meine Studien im Böhmischen Museum einige Monate lang fortsetzte, konnte nicht verborgen bleiben, dass mir dabei manches Bedenkliche aufgestossen sei. Als ich dieselben Codices wieder und wieder prüfte, manche Seiten gegen das Licht ansah, einmal ein Corpus delicti mit einem Collegen, Professor W. Förster, gemeinschaftlich untersuchte, endlich bei der Direction des Museums um die Erlaubniss einkam, ein Blatt, das Bild mit dem gefälschten Namen Sbisco de Trotina, behufs der Vervielfältigung in einem kunstgeschichtlichen Aufsatze photographiren lassen zu dürfen, fand man es an der Zeit, selbst mit einem Geständniss vorzugehen, das man so lange wie möglich hinausgeschoben hatte.

Mag nun auch Herr Baum, der den kunstgeschichtlichen Theil der Sache behandelte, in seiner Beweisführung nicht sehr in das Einzelne eingegangen sein, so hatte er doch die Fälschungen, die er euphemistisch »Ungereimtheiten« nennt, in ihrem vollen Umfange durchschaut, und gewiss auch deren Urheber richtig errathen, der nach ihm »ein eifriger aber naiver Patriot« war. Dabei war aber Herr Baum in der Kritik der Inschriften an Einer Stelle noch weiter gegangen als ich, so dass in diesem Punkte der Aufsatz im Repertorium durch den in der Museumszeitschrift eine Ergänzung erfährt. Ich hatte bei der Mater Verborum gesagt, dass sich hier über den Umfang der Fälschung vielleicht streiten lasse (vgl. oben S. 16 f.), und war schliesslich dabei stehen geblieben, dass wohl nicht die ganze Inschrift in dem zweiten P. falsch sei, sondern nur die angebliche Jahreszahl. Herr Baum aber hat nicht nur diese, sondern auch, mit hinreichender Begründung, die Namen des Schreibers Vaceradus und des Illuminators Mirozlaus verworfen. Ich stand an, das zu thun, weil ich die Schrift mit den durch ihren Inhalt und Wortlaut völlig unverdächtigen Inschriften auf

mehreren anderen Bildern des Codex übereinstimmend fand. Der Fälscher hatte sich eben die Mühe gegeben, auch jene anderen Inschriften zu übergehen, damit der Eindruck der gefälschten kein abweichender sei. Dass ausserdem auch die Mehrzahl der tschechischen Glossen in der Mater Verborum gefälscht ist, hat dann Herr Patera an derselben Stelle bewiesen [1]).

Was ich am Schlusse meines Aufsatzes ausgesprochen, dass die Entlarvung dieser kunstgeschichtlichen Fälschungen auch auf die mit ihnen zusammenhängenden und aus denselben Quellen stammenden litterarischen Fälschungen neues Licht werfen würde, hatte schon jetzt volle Bestätigung gefunden. Mit den Inschriften der Mater Verborum sind die Glossen derselben Handschrift gefallen, die einst zu den ältesten Denkmälern der tschechischen Sprache gerechnet und als solche publicirt wurden. Bald darauf hat Professor Schembera in der neuen Auflage seiner tschechischen Litteraturgeschichte die Grünberger Handschrift als gefälscht preisgegeben, was bei einigen seiner Landsleute freilich noch Entsetzen hervorgerufen hat und als Verrath angesehen wurde. Nur die Königinhofer Handschrift behandeln die Tschechen noch als Nationalheiligthum, an das nicht gerührt werden darf. Selbst der Umstand, dass der »Entdecker« dieser Handschrift jetzt so unzweideutig als Fälscher entlarvt ist, ändert daran nichts. Richtiger wäre es gewesen, wenn man sich jetzt entschlossen hätte, auf einmal aufzuräumen.

Strassburg, 16. Februar 1879.

Alfred Woltmann.

---

[1]) In meinem früheren Aufsatze ist Folgendes zu verbessern: S. 11 hat die Stelle von Z. 15 v. u. »Aber«, bis Z. 12 v. u. »wieder« fortzufallen. S. 25 Z. 2 v. o. ist zu lesen »Pangerl«.

Drei angebliche Dürer in Strassburg.

Von Prof. Dr. Fr. X. Kraus.

Ich theile in dem Nachstehenden einen Druck vom Jahr 1794 mit, der zu den grössten Seltenheiten der Strassburger Litteratur gehört und von dem mir bisher überhaupt nur Ein Exemplar, dasjenige der K. Landes- und Universitätsbibliothek, aus der Heitz'schen Sammlung stammend, bekannt wurde. Dieselbe kleine Schrift wurde auch in französischer Sprache unter dem Titel: Commentaire sur les quatre vieux tableaux originaux suspendus au Temple de la Raison etc. gedruckt: es ist mir kein Exemplar dieser Ausgabe zu Gesicht gekommen.

Der Autor dieser Blätter gibt Nachricht über vier Gemälde, welche, aus der ehemaligen Pfalz auf den Speicher des Luxhofes gelangt, im Jahr 1792 von ihm ersteigert und 1794 beim Feste der Vernunft im Münster zu Strassburg aufgestellt wurden. Was seither aus den Bildern geworden, ist gänzlich unbekannt.

In wie weit die Angabe begründet sei, dass die drei ersten der in Rede stehenden Gemälde A. Dürer zum Urheber haben, wird freilich jetzt, wo sie verschwunden sind, nicht zu erhärten sein. Immerhin muss man zugeben, dass die hier beschriebenen Darstellungen auffallend genug an die allegorischen Schöpfungen des Meisters — ich nenne nur Maximilians Triumphzug — erinnern. Das vierte Gemälde wird von Langer Hilarius Dietrich zugeschrieben, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts gelebt habe. Strobel, in seinem Künstlerverzeichniss im Anhang zu Schreibers Münster zu Strassburg, 1818, S. 80 nennt dagegen Hilarius Dietterlin, Wendel Dietterlins Sohn (»lebte um 1621«) als den Künstler; er kennt Langers Schrift, aber nicht das Bild, von dem er einfach bemerkt: »es habe ein strassburgischer Kunstliebhaber (Langer) es besessen«.

DARSTELLUNG UND ERKLÆRUNG
VIER URALTER GEMÄLDE
VON MEISTERHAND,
WELCHE IN DEM EHEMALIGEN MÜNSTER
DEM NUNMEHRIGEN
TEMPEL DES HÖCHSTEN WESENS
AUFGESTELLT SIND,
DURCH
SIGISMUND LANGER,
BÜRGER UND SCHREINER ZU STRASSBURG.
STRASSBURG,
GEDRUCKT BEI PHIL. JAC. DANNBACH, DER MUNICIPALITÄT BUCHDRUCKER
IM ZWEITEN JAHR DER FRANKEN-REPUBLIK.

Zergliederung und Erklärung.

Vier uralter sinnbildlicher Gemälde, davon drey ehedem allhier zu Strassburg lange Zeit auf dem vormaligen alten Rathhause, die Pfalz genannt, in der grossen Rathsstube gehangen, nach Abbrechung derselben aber in das alte Stadt-Magazin zum Luxhof gebracht und auf den Speicher gestellt worden. Vor etwa zwei Jahren habe ich Sigmund Langer dieselbe in dem schlechtesten Zustand, verdorben, durchlöchert und ganz unkenntlich, in öffentlicher Versteigerung käuflich an mich gebracht; auch war ich so glücklich sie mit unendlicher Mühe und Fleiss, als Original-Stücke wieder herzustellen.

Kunsterfahrene Kenner schreiben sie dem berühmten Maler Albrecht Dürer zu, der zu Nürnberg A. 1471 geboren und A. 1527 gestorben.

Diese drey Gemälde wurden von der Stadt Bern in der Schweiz als ein Geschenk nach Strassburg zum warnenden und lehrreichen Beispiel gesandt.

Das vierte ist von Hilarius Dietrich verfertiget, der zu Anfang des 16. Jahrhunderts gelebet.

Erstes Gemälde.

1. Die Ungerechtigkeit sitzet auf einem sehr erhabenen Thron als Regentin; aber unter ihrer Herrschaft gehet alles drunter und drüber; biss endlich ihr gänzlicher Fall und Sturz erfolgt.

2. Zu ihrer Rechten stehet die Verläumdung in ihrer ganzen fürchterlichen Gestalt als Mitherrscherin, samt ihren 12 abscheulichen Eigenschaften, welche dieses Ungeheuer an sich hat.

1. Die Krone bedeutet ihre Herrschsucht und Tyranney.

2. Die 2 Flügel auf dem Rücken, auf welchem mehrere Kronen und andere Zierrathen weltlicher und geistlicher Despoten zu sehen sind, zeigen an; dass sie sich wissen allenthalben Flügel-schnell einzufinden und bey der Hand zu seyn.

3. Die verwundete Stirn und Brust bedeutet: dass die Verläumdung sich zu lezt selbst schade und fresse.

4. Ihr gelbes Gewand ist ein Zeichen, dass ihr ganzes Betragen bittere Galle und tödtendes Gift verrathe.

5. Die eine Hand auf dem Rücken stellt vor: dass sie immer etwas im Hinterhalt habe, und nur darauf laure ihre Arglist und böse Tücke zu offenbahren.

6. Das blutige Scheermesser in der Hand beweist ihre unbegränzte Rachgierde und Mordlust, um allenthalben Ehre, Gut und Blut zu verschlingen.

7. Die Augen sind zwar verbunden um den Schein zu haben, dass sie ohne Ansehen der Person richte; aber ihr freches und wildes Wesen zeigt deutlich, dass sie nach schuldigen und unschuldigen Schlachtopfern hasche.

8. Ihre Bewegungen und Geberden scheinen die eines Blinden zu seyn, und stellen ihre unbesonnene tolle Handlungen vor.

9. Der von Schlangen durchflochtene Zopf zeigt an: dass ihr ganzes Betragen mit Falschheit und Arglist durchwebet ist.

10. In der linken Hand hält sie einen goldenen Kelch zum Zeichen ihrer betrüglichen Gleissnerey, sie will das Ansehen haben als meine sie es treu und redlich mit Gott und den Menschen, um ihre Bosheit und Mordlust desto besser zu verbergen.

11. In diesem Kelch ist ein mit Gift vermischter Trank: wer sich durch ihre Liebkosungen, glatten Worte und Versprechungen bethören lässt und davon geniesst, ist gefangen und verlohren.

12. Dies Ungeheuer schleift endlich eine mit brennbarer, unauslöschlicher Materie angefüllte Kugel an einer Kette nach sich. Wer sich mit diesem Laster gemein macht, der bringt sich und andere ins Unglück; sezet oft alles in Brand und volle Flammen, und verbreitet weit um sich her Schrecken und Entsezen.

Nun dass dir durch sie kein Schad' erwachs;
Hüt' dich vor ihr; so spricht Hans Sachs.

Anmerkung: Wunderbar ist: dass Hans Sachse, ein Poet oder vielmehr Meistersänger von Nürnberg, der zur nemlichen Zeit mit Albrecht Dürer gelebt, eben diese zwölf Eigenschaften der Verläumdung in einem seiner Gedichte angibt und beschreibet.

3. Weiter unten ist vorgestellt die seit langer Zeit in eine finstere Höhle verscheuchte und verdrängte Wahrheit, die mit jammernden Geberden und Händeringen zu erkennen gibt: wie gern sie möchte wieder ans Tages-Licht hervortreten; allein sie wird von dem Ungeheuer Neid und Missgunst strenge bewacht und zurückgehalten.

4. Unter dieser ist zu sehen: die leidende Unschuld, wie sie von der Tyranney auf die grausamste Weise misshandelt wird, ohne dass sich jemand derselben anzunehmen das Herz hat.

Psalm 52 und 86. Sprüch. Sal. 2.

5. Ganz unten stehet ein Sycophant, oder falscher Ankläger und Zungen-

drescher; der den Mantel nach dem Wind hängt und auf beyden Achseln Wasser trägt; ein Fuchsschwänzer und dabei gewaltthätiger, herrschsüchtiger Mann mit zween Köpfen, in Form eines doppelten Adlers, das eine Gesicht stellt einen Gestrengen Amtmann und das andere einen habsüchtigen Juden vor.

Hesek. 22. Psalm 55. Jerem. 9. Weish. 1. Sprüchwort 9.

6. Vor diesem Unmenschen liegt auf den Knien eine Gruppe Volks, die niedere und ärmste Classe von Menschen; sie überbringen demselben in demüthigster Stellung das von ihnen durch ihn ausgepresste Geld in einem Gefäss, worin zugleich Blut zu sehen ist.

Amos 5, 12.

Auf diese wirft er heisshungrige Blicke ohne das geringste menschliche Mitleiden zu empfinden noch zu bezeugen.

7. Er bleibt der unbarmherzige Nimmersatt, der die Gerechten um Geld und die Armen um ein Paar Schuhe verkaufet.

Amos 2, 6.

8. Der hintere Judenkopf lässt sich indessen in eine Unterhandlung von grösserm Werth ein, und schachert um ein goldenes Gefäss, das vielleicht sollte verpfändet werden. Hiezu gesellt sich der verlarvte Betrug, um mit dem Doppelkopf, und

9. Der Schmeicheley, die sich von unten her auch dazu schleicht, das Kleeblatt ganz zu machen.

10. Plötzlich tritt von oben her aus den Wolken eine Göttergestalt hervor,

Psalm 7, 13.

die den Bogen spannet, zielet und trifft; die bisher herrschende Ungerechtigkeit stürzt vom Throne, Kron und Scepter entfällt ihr und bricht, sie wird von allen betrügerischen Werkzeugen der Gewaltthätigkeit entblösst, die Stärke ihres Arms wird zerbrochen und sie sinkt in den Tod dahin.

Malach. 3. Amos 2, 5—8. Psalm 32. Röm. 1. Sap. 3. Ps. 37.

11. Doch erscheint hiebey der bey allen Verfolgungen und Wiederwärtigkeiten getroste Patriot unter dem Bilde eines jungen muthigen Löwen.

Sprüchw. 28.

Drum Brüder! wer sich will recht dieses Bilds erfreu'n,
Der muss auch ganz gerecht, voll Muth und Eifer seyn.

Zweites Gemälde,

gegen über hängend.

1. Hier ist vorgestellt die von der Weisheit umgebene Gerechtigkeit; sie sitzt auf einem erhabenen Altar und trägt auf ihrem Haupte die Waage mit zwoen im Gleichgewicht stehenden Schaalen, in deren einer zwey Hände, und in der andern ein Herz zu sehen; bedeutend Glaub und Liebe. Oben her verbreitet sich die Providenz und stehet da in vollem Lichte; über dem Haupte stehet Jes. 51. und auf der Brust: Jes. 2.

2. Zu ihrer Linken tritt hervor ein Herold, Samuel heisst sein Name, der ihr die so lang verdrängte und verdunkelte Wahrheit in einem Bilde, das in einer Hand einen Apfel und in der andern eine brennende Lampe hat, vorhält; unter seinen Füssen liegen die zwey Laster, welche die Menschheit so lange gequälet, der Neid und der Geiz in ihrer ganzen Hässlichkeit.

3. Zu ihrer Rechten ist vorgestellt: die Faulheit und die Strenge, wie angekettet; und zeigt an: dass die wahre Gerechtigkeit beide weisslich anzuhalten wisse, damit sie nicht schaden.

4. Unten am Fussgestell ist zu sehen ein von frischem Grün umwundener Anker; die Hoffnung, welche selbst die Peitsche des Treibers nicht unterdrücken noch zernichten kann.

5. Nahe dabey ist eine sanft fliesende Quelle und Bächlein das gleich dem Gerechten unaufhaltbar seinen Lauf fortsezet. Sprüch. 4, 11.

6. Auch stehet da eine schöne volle Waizengarbe, das Bild des Segens und des Ueberflusses. Jes. 32.

7. Gegen der Wagschale worin die Hände liegen, stehet eine Menge Menschen, die in Banden schmachten, sich mit ihren Ketten rasselnd hervordrängen, und mit gefaltenen zitternden Händen Bittschriften darreichend, und um Erhörung flehen. Spr. 4. Jer. 22.

8. Auf dem Vorgrund zur Rechten ist noch vorgestellt die Unschuld nebst einer hilflosen Verlassenen Wittwe mit ihren unerzogenen Kindern, die sie an der einen Hand führet, und der Gerechtigkeit unter die Augen stellt, mit der andern Hand aber eine Bittschrift darreichet und sich auf Jer. 7 berufet.

Drittes Gemälde.

1. Hier ist unter dem Bilde einer säugenden Mutter mit voller Brust die Volks-Obrigkeit vorgestellt. Eine aus den Wolken hervorragende Hand überreicht ihr das Schwerdt der Gerechtigkeit. Ps. 94.

2. Ihr gibt ein zur linken stehender kleiner Genius einen dreyfarbigen, roth, blau und weissen Bürgerkranz und hält zugleich einen Nationalstab samt einer rothen Tafel, um das blutige Todes-Urtheil des Verbrechens darauf zu schreiben; ein zweiter Genius zur Rechten überreicht ihr einen Lorbeerzweig um den durch vorzügliche Tugend sich auszeichnenden Bürger damit zu bekrönen; er hält aber auch eine schwarze Tafel um den Verläumder und Bedrücker darauf zu verzeichnen.

3. Zur Rechten stehen die drey der Obrigkeit untergeordneten Stände, und schwören samt ihr den Bürgereid.

4. Unter ihren Füssen liegt die gestürzte Ungerechtigkeit mit den Worten: male parta, male dilabuntur (wie gewonnen, so zerronnen). Amos 5. Dies Bild führt über das den Namen: per fas et nefas; mit Recht oder Unrecht, gleich viel.

5. Auf verschiedenen Waffen mancherley Art sitzt eine Nachteule, das Bild der Wachsamkeit mit den Worten: pro lege et grege (für Gesetz und Volk).

6. In der Entfernung ist der Römer Curtius zu sehen, wie er sich um sein Vaterland zu retten in den brennenden Pfuhl stürzet; mit den Worten:

dulce et decorum pro patria mori (süss und rühmlich ist es für das Vaterland zu sterben).

7. Auf den zwo Säulen stehet die Inschrift: bonos praemiis afficio (die Rechtschaffenen belohne ich) und auf der Schandsäule: malos poenis coërceo (die Bösen bändige ich durch Strafen).

8. Ganz unten rechts liegen mehrere Bände Bücher mit Aufschriften, z. B. jus canonicum, jus commune, Zasius (ein Rabulist), die als fernerhin unnütz hingeworfen scheinen.

Viertes Gemälde.

Hier sitzt die Weisheit auf einem erhabenen Stuhle, über ihr verbreitet sich die göttliche Vorsehung; im Arme hält sie einen Spiegel mit Inschrift, Weisheit 6. und auf dem Schoos ein Buch, Sprüchw. 1.

1. Auf beyden Seiten ist auf einem hohen Fussgestelle das Räthselaufgebende Ungeheuer Sphinx, welches durch die Weisheit des Oedipus überwunden, sich selbst getödtet hat.

2. Unter derselben ist zu sehen die Staatsklugheit (Politik), welche unter dem Arm ein Buch, die Geschichte der Völker andeutend, und in der Hand verschiedene Werkzeuge hält die zur Kinderzucht gehören; neben ihr stehet die Pädagogik als Knab, anzeigend, dass eine gute und zweckmässige Erziehung der Kinder, der Grundpfeiler jeder guten Staatsverfassung ist.

3. Zur Linken ist die Vernunft, und bei ihr mehrere Waffen und Kriegsinstrumente nebst den Worten pro lege et grege (fürs Gesetz und Volk).

4. Nahe dabey ist auch die Gerechtigkeit als Schutzgöttin und Beförderin der schönen Künste und Wissenschaften, in der Rechten hält sie einen Gewichtstein und offenen Cirkel und in der Linken ein entblösstes Schwerdt. Spr. 13. Jes. 11. Psalm 34.

5. Endlich ist auch eine Pyramide da mit der Inschrift Spr. 10.

Dieses liebe Mitbürger und Brüder wäre eine kurze, jedoch ohnmassgebliche Erklärung der vier alten allegorischen Gemälde, welche der Bürger Maire von mir verlangt hat. Diese Stücke sind in unserm ehmaligen Münster, dem nunmehrigen Tempel des höchsten Wesens, öffentlich aufgestellt worden. Aufmerksame Beobachter werden dieselben nicht nur meisterhaft und sinnreich, sondern auch auf unsre jezige Zeiten anspielend und passend, wie auch sehr lehrreich finden. Sehr anschauend und fasslich ist der Unterricht derselben: dass die Laster zur Tyranney und Knechtschaft, wahre Tugend aber zur Freyheit und zum Glück führe. Möchten diese Sinnbilder nicht bloss das Auge ergötzen und den Witz in Bewegung setzen, sondern vielmehr das Herz rühren und wahre Vaterlandsliebe nebst allen übrigen Bürgertugenden bey jedem Zuschauer hervorbringen. Glücklich würde alsdann jeder Bürger, glücklich unser liebes Strassburg, glücklich die ganze Franken-Republik seyn.

Selbst mein Loos würde glücklich seyn, durch diese Darstellung etwas weniges zum allgemeinen Wohl beigetragen zu haben.

S. L.

Notizen

über

Friauler Künstler im 15. Jahrhundert.

Die freundliche Aufnahme, welche mein kleiner Beitrag aus den Udineser Protocolli über mehrere Friauler Künstler im I. Bande des Repertoriums (S. 97 ff.) gefunden hat, bewog mich, im Vorjahre eine dargebotene Gelegenheit zur Ergänzung derselben zu benützen. Da ich mich nur einen Tag im erzbischöflichen Archive zu Udine aufhalten konnte, so musste ich mich auf jene vorgemerkten Stellen aus den Bänden XV, XIX, XX, XXII und XXIII beschränken, deren ich schon in meiner ersten Veröffentlichung gedachte.

Ich setze heute die früher begonnene Numerirung fort, weil mir dieselbe die bequemste Citirung gestattet, und füge zur bessern Uebersicht über das Materiale dem Namen des Meisters zugleich die Ordnungsnummer und in Klammern die Jahreszahlen des früheren Beitrages bei.

A. Maler.

a. Meister Francesco Martilutti. No. 1 (1495).

15. 1500, 4. Sept. . . . . . Dr. Franz Mazonus, Generalvikar des Patriarchen Dominicus Grimani, befiehlt dem Zechpropst ecclesiæ s. Laurentii de Flumicello . . quatenus . . satisfaciat *magistro Francisco Martilutti pictori de Vtino* de ducatis 8 solidis 2 pro rotondico unius capellae per eum pictæ. Prot. XXIII, fol. 99'.

b. Meister Anton von Florenz. No. 2 (1484).

c. Meister Anton von Sacile.

16. 1500, 23. Mai, Udine. Der Generalvikar befiehlt presbitero Jacobo de Bonasiis de Sacilo . . ad instantiam *magistri Antonii pictoris de Sacilo* die Bezahlung von 40 Ducaten pro una anchona sive palla per eum fabricata ad tui instantiam. Prot. XXIII, fol. 59.

d. Meister Anton von Venzone. Vgl. No. 36.

e. Meister Dominicus. No. 3—6 (1481—1497).

17. 1498, 11. März Cividale, Der Generalvikar befiehlt den Zechpröpsten s. Vitalis de Meriano die Restzahlung von 6 Ducaten an *magister Dominicus pictor de Vtino* . . pro residuo unius anchonæ per ipsum fabricatæ in ipsa ecclesia. Prot. XX, fol. 52.

18. 1498, 16. Mai Cividale. Derselbe ebenso dem Beneficiaten Jacob in Talmasono wegen einer Restzahlung von 14½ Ducaten an den Udineser Bürger und Maler Meister *Dominicus* pro residuo unius anchonæ siue palae pro qua summa ut asseritur te specialiter obligasti per proprium chirografum. Prot. XX, fol. 86′.

19. Da diese binnen 9 Tagen bei Androhung der Excommunication anbefohlene Zahlung am 7. Juni noch nicht geleistet war, so erwirkte der Maler an diesem Tage einen neuen Zahlungsauftrag in genannter Sache. Prot. XX, fol. 227.

Ein dritter Zahlungsbefehl erging am 21. August 1498. Prot. XX, fol. 156.

20. 1500, 14. Juli. Derselbe befiehlt ebenso den Zechpröpsten der Kirche s. Mariæ et Zenonis de Villa Coronæ die Bezahlung eines Restes von 13 Ducaten an Meister *Dominicus de Utino* pro parte pretii unius anchonæ. Prot. XXIII, fol. 77.

Siehe auch Meister Martin No. 25.

f. Meister Dominicus von Tolmezzo.

21. 1500, 26. Sept. Der Generalvikar befiehlt dem Zechpropste ecclesiæ s. Danielis de Mereto Tumbæ . . quatenus satisfaciat *magistro Dominico pictori de Tumecio* de ducatis 50 pro una anchona in dicta ecclesia. Prot. XXIII, fol. 106.

g. Meister Johannes Baptista von Sacile.

22. 1493, 27. Nov., Udine. Generalvikar Hieronymus befiehlt ad instantiam *magistri Joannis Baptistae filii magistri Francisci Marangoni de loco isto* dem Kaplan an der Pfarrkirche s. Nicolaus in Sacile Jacob de Bonassiis die Bezahlung von 5 Lire soldi *pro labore et mercede picturæ certæ domus.* Die Ueberschrift lautet: pro magistro Joanne Baptista pictore de Sacilo. Prot. XV, fol. 553.

23. 1500, 1. Sept. Generalvikar Dr. Franz Mazonus beauftragt den Canoniker von Cividale und Pfarrer von Cormons, Petrus Maria, den dortigen Kaplan Michael von Gemona zur Bezahlung eines Restes von 4 Lire 4 soldi an den *Maler Meister Baptista (pro residuo certæ pallæ sive anchonæ)* zu verhalten. Prot. XXIII, fol. 98′.

h. Meister Martin von Udine. No. 7 (1496).

24. 1492, 13. August, Udine. Generalgubernator Jacobus Valaressus befiehlt ad instantiam magistri *Martini pictoris ciuis et habitatoris Utini* dem Zechpropst der Kirche s. Petri de Buja die Restzahlung von 9 Ducaten pro certo laborerio facto ecclesiæ predictæ.
Prot. XV, fol. 374.

25. 1492, 19. August. *Magister Martinus* . . fecit suum procuratorem *Magistrum Dominicum pictorem fratrem suum ibi* presentem in hac causa. Randnote, ebendort.

26. 1499, 19. October, Generalvikar Dr. Franz Mazonus befiehlt . . quod estimatores vadant iterum ad estimandum pallam sive anchonam fabricatam per *Magistrum Martinum pictorem de Utino* in ecclesia Treppi Magni de die crastina ad octauam, quod habeant extimare et referre etiam alter ipsorum in absentia alterius. Auch sollen die Zechleute die Hälfte der Kosten bezahlen, die der Maler hatte prima vice conducendo ipsum suum examinatorem. Prot. XX, fol. 80'.

27. Vorausgegangen war am 13. October d. J. eine Aufforderung des Generalvikars an den Zechpropst von Treppo, sich mit dem Meister Martin wegen des gelieferten Gemäldes binnen 6 Tagen zu vergleichen.
Prot. XXII, fol. 226'.

27. 1500, 16. Nov. Derselbe befiehlt dem Zechpropste der Kirche s. Martini de Belegliano die Bezahlung von 93 Ducaten an Meister *Martin den Maler von Udine* pro una anchona ab eo habita, . . in quibus ei legitime obligaris, salvis receptis. Prot. XXIII, fol. 124'.

i. Meister Peregrin von Udine. No. 8—10 (1497).

18. 1497, 21. Jänner Cividale. Notarieller Vergleich inter *magistrum Pelegrinum pictorem de Utino, quondam Baptiste Sclabonici pictoris* und seiner Frau Helena einerseits, und seinem Schwiegervater Daniel Portunarius de s. Daniele andererseits, betreffend die Erbschaft quondam presbiteri Justi Nicolai Augustini Spirensis, alias capellani s. Mariæ de s. Daniele cuius ipsa Helena est heres. Meister Daniel stellte mit Ausnahme zweier Kleider und eines Mantels alles zurück, und gab überdies dem Maler in adjutorium novæ supellectilis et sui et suae uxoris præfatæ victus 10 staria Getreide in zwei Malen.
Prot. XIX, fol. 66.

29. 1498, 19. Oct. Cividale. Generalvikar Dr. Franz Mazonus befiehlt ad instantiam *magistri Pelegrini pictoris* dem Zechpropst der s. Antoniusbruderschaft zu s. Daniele, Michael Flore die Bezahlung von 15 Ducaten an den Maler pro residuo picturæ factae in dicta ecclesia iuxta estimationem factam. Prot. XX, fol. 227.

30. 1499, 4. März. Derselbe befiehlt ad instantiam *magistri Peregrini pictoris de Utino* . . priori et camerariis fraternitatis s. Sacramenti zu . . . . . . die Bezahlung des ausständigen Restes pro palla sive anchona per eundem picta super altari corporis Christi.

Prot. XXII, fol. 135.

k. Meister Thomas. No. 11 (1475).

B. Bildhauer und Graveure.

l. Meister Bartholomäus. No. 12 (1495).

31. 1493, 25. Juni, Udine. Generalvikar Hieronymus de Zendatis befiehlt abermals presbitero Hermacoræ de s. Daniele, vicario plebis Quadrivii ac camerariis dictæ plebis . . sub pœna excommunicationis prolatae sententiæ, . . *magistro Bartholomeo incisori civi Vtinensis* pro uno crucifixo vobis . . dato . . libras sol. XX cum expensis zu bezahlen, nachdem sie dem früheren Auftrage nicht nachgekommen waren. Prot. XV, fol. 494'.

32. Am 29. Juli erliess der Generalvikar in dieser Sache eine neue Vorladung an die genannten Zechpröpste zur Verantwortung, quare non debeatis pronunciari et declarari ob vestram inobedientiam sententiam excommunicationis incurrisse. Prot. XV, fol. 508'.

33. 1493, 10. Juli, Udine. Derselbe ladet ad instantiam *magistri Bartholomei incisoris de Vtino,* tanquam procuratoris modo Hosmi Stringarii de Civitate Austria, den Priester Gardinus in Unter-Furno nach Udine, damit er sich wegen eines mit Hosmus abgeschlossenen Wollengeschäftes verantworte. Prot. XV, fol. 501'.

34. 1501, 18. Jänner . . . . Generalvikar Dr. Franz Mazonus befiehlt Vincilao capitaneo s. Viti, quod pignoret camerarium hospitalis s. Marie de s. Vito pro residuo unius anchonæ factæ olim per magistrum *Bartholomeum intagliatorem habitantem Utini.*

Prot. XXIII, fol. 143.

m. Meister Leonhard (Thanner) Teutonicus. No. 13 und 14 (1482).

35. 1498, 3. Juli, Cividale. Der Generalvikar ladet ad instantiam *magistri Leonardi Teutonici incisoris et pictoris* ad praesens habitantis in Civitate Austriae die Zechpröpste auf den 7. Juli nach Cividale vor, ad respondendum in jure eidem magistro Leonardo, occasione unius pallae siue anconæ in dicta ecclesia s. Petri. Prot. XX, fol. 107'.

36. 1498, 7. Juli, Cividale. Derselbe giebt *magistro Antonio pictori in Venzono* die Nachricht, dass er im obigen Streite *vom Meister Leonhard* als Sachverständiger zur Schätzung des Bildes berufen worden sei, und befiehlt ihm, quod . . die Mercurii proxime futuro (9. Juli)

coram nobis in s. Daniele pariter compareas ad declarandum estimationem tuam, qua ibi etiam aderit estimator electus pro parte ecclesiæ et de mercede ac labore tuo tibi satisfiet . . .

Prot. XX, fol. 109'.

37. 1498, 11. Juli, s. Daniele. Derselbe befiehlt den Zechpröpsten von Tarcento bei Excommunication binnen (9?) Tagen dem *magister Leonardus Teutonicus pictor et incisor* . . in residuo crediti sui pro pala per eum fabricata in dicta ecclesia iuxta estimationem nobis factam in ducatis 248 zu bezahlen. Prot. XX, fol. 112'.

38. 39. Die Bezahlung sollte, wie es scheint, in Raten geschehen, welche jedoch nicht eingehalten wurden, wie aus den erneuerten Zahlungsaufträgen an den Jacob Barbanus den früheren und Gregor Stazionarii den folgenden Zechpropst der Kirche von Tarcento ddo. 1498, 16. October, Cividale, und 1499, 8. Jänner hervorgeht.

Prot. XX, fol. 156 und XXII, fol. 107'.

Der Güte des Herrn Med. Dr. Joppi in Udine verdanke ich noch folgende auf Meister Leonhard bezügliche Daten:

40. Derselbe nennt sich auf einem dermalen in einem Zimmer des Monte di Pietà von s. Daniele in Friaul befindlichen Altargemälde (ancona bislunga in legno dipinta d'olio, coi busti di s. Elena, s. Daniele s. Jodoco e s. Giovanni in particolari nicchie): Hoc opus pigitt Leonardus Thana fecit (sic). In der Mittelnische die Jahreszahl 1488.

41. Am 24. Mai 1501 war er bereits todt, denn an diesem Tage erscheint als Zeuge beim Testamente des Trajan von Savorgnano u. A. Joannes Paulus pictor, quondam magistri Leonardi de Toner Alemanee. — Notariatsarchiv zu Udine, Acten des Notars Bernardino Lovario.

C. Anfertigung von Altären, Gemälden u. s. w. im Allgemeinen.

42. 1493, 14. März. Capitulum ecclesiæ majoris Utini dat licentiam presbytero Joanino de Mediolano mansionario fabricari faciendi altare firmum et stabile in dicta ecclesia intra altaria s. Sebastiani et s. Rocchi in honorem s. Bulffgangi episcopi et confessoris, ubi ad præsens honoratur ejus ymago. Prot. XIX, fol. 45'.

Graz. Jänner 1877. *Luschin-Ebengreuth.*

Ein Vertrag mit dem Maler Caspar Isenmann in Colmar.

Mitgetheilt von **Alfred Woltmann.**

Die Urkunde, die wir mittheilen, ist nicht mehr unbekannt, aber bisher nur in französischer Uebersetzung, nicht im Originaltext, veröffentlicht worden. Nachdem sie vom verstorbenen Archivar Louis Hugot aufgefunden war, nahm der Katalog des Museums in Colmar von ihrem Inhalt Notiz. In ihrem ganzen Umfange wurde sie darauf von Ch. Goutzwiller in seinem Buche »Le musée de Colmar«, 1867, S. 54 (2. Auflage, 1875, S. 105) in einer sehr sorgfältigen, nur in einzelnen technischen Ausdrücken unrichtigen französischen Uebersetzung mitgetheilt und ebenso bei Charles Gérard, »Les artistes de L'Alsace pendant le moyen-âge«, II, Colmar 1873, S. 206, wieder abgedruckt. Ueber den Meister Caspar Isenmann haben jene Autoren noch folgende urkundliche Nachrichten beigebracht: 1) Seine Aufnahme in die Bürgerschaft zu Colmar am 26. Februar (dominica Invocavit) 1436: »eodem die Caspar Jsenmann pictor f. c. (factus civis) uff sinem huss unter den Kremern einsits neben der stuben zer Rose und andersit neben Diebolt Kempfen.« Vgl. Gérard S. 197. 2) Sein Todesjahr, das aus dem Jahrzeitenbuche von St. Martin zu ersehen ist; ein von ihm gestiftetes Vermächtniss ist als das vorletzte des Jahres 1466, ohne Datum, eingetragen: »Meister Caspar Maler legavit pro anniversario suo uxoris et liberorum eorundem XIIII denarios.« Vgl. Goutzwiller, S. 58, 2. Auflage S. 110.

Was Meister Caspar zu thun hat, wird in dem Vertrage genau festgesetzt. Das Werk war ein grosser Flügelaltar, der jedoch nach dieser Auseinandersetzung im Schreine und an den Flügeln nur Malereien enthielt, geschnitzte Figuren aber nur »obenan uss«, in dem pyramidalen Aufbau, welcher mit seinen Fialen, Baldachinen und Wimpergen das Ganze krönte. Das architektonische Gerüst und die

Schnitzereien werden als fertig vorausgesetzt, Meister Caspars Arbeit ist aber die Vergoldung aller dieser Theile und die Ausführung von Gemälden in Oelfarbe, ebenfalls mit Gold in den Gründen und an den Figuren selbst »so weit das noth ist«. Die Zeit der Vollendung, zwei Jahre, und der Zahlungsmodus werden festgetetzt, demzufolge dem Meister bei Beendigung des Ganzen nur der Rest von drei Fünfteln des Gesammtpreises von 500 Gulden verabfolgt wird und er sich für das Uebrige mit Abzahlungen von 50 Gulden jährlich begnügen muss. Die Gegenstände der Bilder werden aber nicht erwähnt; die sollen ihm in der Folge genannt und angegeben werden, offenbar unter theologischem Beirath.

Man hat als Fragmente dieses im Jahre 1720 zusammengestürzten Altars sieben Bilder des Museums in Colmar angesehen, die im Jahre 1795, dem damals aufgenommenen Inventar zufolge, aus dem St. Martinsmünster in die Bibliothek gekommen waren. Sie stellen dar: 1) Christi Einzug in Jerusalem; 2) das Abendmahl; 3) Christus am Oelberg und den Judaskuss; 4) Geisselung; 5) Dornenkrönung; 6) Grablegung; 7) Auferstehung. Alle sind in Oel auf Goldgrund gemalt, die Aussenseiten enthielten die Gestalten einzelner Heiliger, die aber sehr gelitten haben und theilweise kaum mehr kenntlich sind. Auf den Rückseiten der in unserer Aufzählung unter Nr. 3 und 5 genannten Tafeln ist, in zwei Hälften zerlegt, die Jahrzahl 1465 zu lesen, was also nur um ein Jahr später ist als der contractlich für die Vollendung jenes Altars festgesetzte Termin. Dieser Umstand im Zusammenhange mit der Herkunft der Bilder lässt es in der That als höchst wahrscheinlich erscheinen, dass sie einst Bestandtheile jenes im Jahre 1462 bei Caspar Isenmann bestellten Hochaltars gewesen. In künstlerischer Beziehung zeigen diese Tafeln bereits den entschiedensten Einfluss der flandrischen Richtung, eine kräftige, gesättigte Farbe, ein ernstes realistisches Gefühl und ausdrucksvolle Köpfe. Bei lebhafteren Bewegungen kommt der Künstler nicht über eine gewisse Steifheit hinaus, und an Schwung fehlt es ihm gänzlich. Mit dem Kunstcharakter Martin Schongauers, der später in Colmar tonangebend wird, ist noch kein Zusammenhang da.

Meister Caspars brieff des molers über die toffel in sant Martins münster.

Zewüssen das die Würdigen Erfamen Her Hannseman Grosse, Priester, Cappelon der Styfft zů Sant Martin zů Colmer, und Peter Blotzheim[1]), bürger

[1]) Im Texte steht Blotzhin, was wohl nur eine ungewöhnliche Abkürzung ist. Blotzheim ist zugleich ein Ortsname im Elsass.

zů Colmer, als wüssenthaffte pfleger Sant Martins buwe inn dem egemelten münster, yetz recht und redelichen, sunder mit ratte, gunste, wüssen und gehelle der erwürdigen herren probſt, techant und Cappitels der gemelten Styfft und der fürſichtigen wyſen Meiſtere und Ratte der Statt Colmer, verdingt habent dem erbern Caspar Iſenman dem moler, bürger zů Colmer, die tofel uff dem ſrone altar zůmolen und ufszebereytten inn die wise und forme als harnoch ſtott. Iſt nemlichen also, das er die yetzgemelte tofel innewendig undenan vom fůsse an vntz obenan uss als die gesnyttenen bilde ſtont, sunder alle gesnytten bilde, tabernackeln, zyborgen[2]), wintberge[3]), holkelen, geſprenge[4]) und was defsglichen zůr gesicht iſt, es syge veldunge oder anders, item das mittel als das ſlache werck ouch mit ſinen geſprengen und aller veldunge uff das aller beſte und mit dem vineſten und gantzem golde verguldin sölle; item die bilder und vyguren, wie man ime die beſcheiden oder benennen würt, uff das lieplichſte und mit der aller beſten oleyvarwe uff das ſlache werck molen. Doch ſo ſol alwegent die veldunge noch aller notdurfft uff das beſte wol verguldet ſin, defsglichen die bilde, ſoverre des not iſt, ouch. Item so sol die tofel, so die gantz zůgetan iſt, ussewendig allenthalben untz an die oberen geſprenge und geſnytten werck, ſo dann, wie vorstat, verguldet würt, beyde hindenan und vornan, aber mit der beſten oley varwe und uff das lieplichste, beyde mit veldunge und matteryen, wie man die ouch benennen würt, molen und alſo allenthalben ufsbereyt werden, inmossen das meister Caspar sine ere und sant Martins buwe nutz haben möge. Es ist auch beredt, das der yetzgenante meister Caspar das egeſchriben werck und tofel inn disen nechstkünfftigen zweyen jaren noch datum des brieffs, inn vorgerürter meynunge gantz vssbereytt und noch aller notdurfft usgemacht weren; ouch dem noch für ſich und ſine erben nů und harnoch werschafft für allen gebresten, so dann molens oder verguldins halb mit allem anhange daran erfunden oder gebrüett[5]) werden möchte, tůn und tragen ſöllent, und besunder mit sollichem underſcheide, obe an dem gemelten wercke und tofeln nů oder harnoch, es were an den bilden, an dem ſlachen oder erhabenen wercke ufsen oder innen, des verguldens, molens oder eynicher arbeit halb, so dann der gemelte meister Caspar noch vorgerürtem underſcheide daran machen oder gemacht haben ſolte, denſelben gebrust söllent er und sine erben zů einer yeglichen zytt ſchüldig sin dem ge-

[2]) Baldachine. — Das mhd. Wort »Zibôrje« bedeutet »Ciborium«; aber Goutzwiller fasst den Begriff zu eng, wenn er hier »Le saint ciboire« übersetzt. Es handelt sich vielmehr um die Architektur in der Krönung des Altars.

[3]) Der Ausdruck Wimperge, Spitzgiebel, bedürfte keiner Erklärung, wenn nicht Goutzwiller »la vigne« übersetzt hätte.

[4]) Nicht »reliefs«, wie es bei G. heisst. — Gesprenge sind einzeln angebrachte Verzierungen, hier also sowohl das Laubwerk wie das übrige fein ausgearbeitete Ornament an den architektonischen Hauptformen. Vgl. Schmeller-Fromman, Bayer. Wörterbuch S. 702: »Dem Maler von etlichen Rosen und Gesprengen zu vergolden.« — »Von dem Wappen und dessen Gespreng oder Zirat zu giessen«.

[5]) Von prüeven oder brüeven.

melten sant Martins buwe zebekern und zebewandelen, sunder allen gebresten, costen und schaden, so darufs mit widermachen und sust erwachsen möchte, gentzlichen und gar zebezalen und abzetragen one geverde. Und uff sollichs so sollent die obgemelten buwmeifter sant Martins buwe dem vorgenanten meifter Caspar von der obgemelten tofeln zů molen und vfszebereytten für alle anvorderunge und allen coften nüdt vsgenommen, wie man daz alles genennen möchte, geben und ufswisen fünff hundert rinfcher guldin zu den zielen und inn die wise als harnoch stott: nemlichen yetz, anefangs, als in uffrüftunge wyse, hundert guldin, item von date dis brieffs über ein jare aber hundert guldin, item und dem noch über ein jare, als das werck ufsbereit ist, aber hundirt guldin, und demnoch alle jar funffzigk guldin, folange untz die übrigen zweyhundert guldin ouch abgeslyssent und vergolten werdent, alles ohne geverde. Und diser dinge aller zů warem urkunde so habent wir die vorgenanten buwmeistere mit ernste gebetten die obgedachten meiftere und ratte der statt Colmer, unsere lieben herren, ire stette secrett ingesigel von unfern und des obgedachten buwes wegen zehencken an difen brieff. Des ouch wir der schultheis, der meister und der ratte zů Colmer uns bekennent umb ire flyssigen bette willen getan haben. So habe ich Caspar moler obgenant mit ernste gebetten den vesten jungkhern Bartholome von Wunnenberg, fin eygen ingesigel, mich und mine erben aller obgefchribnen dinge domite vestklich zebesagende, zehencken an disen brieff, deren zwene von worte zů worte glich sint, und yeglichs teil einen hatt. Des ouch ich der yetzgenant Bartholome von Wunnenberg mich bekenne umb finer flyssigen bette willen getan haben, doch mir und minen erben unschedlich. Der geben ist uff mentag vor sant Johanns tag ze sungechten noch der geburt Cristi viertzehnhundert sechtzigk und zwei jare.

Diese Urkunde, auf Pergament, im städtischen Archive zu Colmar, SDLS Nr. 5, zeigt das Siegel der Stadt Colmar, nicht aber das Wunnenberg'sche. Aussen befindet sich, ausser der von uns als Ueberschrift vorangestellten Notiz, folgende spätere Bemerkung:

A° 1720 am letzften donnerstag octavo corporis cristi, findt die beydte eifene Stang, fo den altar von hinten halten sollen, nach der Procession, als die leuth aus der kirch commen, loss worden, hiemit dieser altar herunter gefallen und zerschmettert.

Holbeins Verhältniss zur Basler Reformation.

Bekanntlich kehrte Holbein nach seinem ersten, nicht völlig zweijährigen Aufenthalt in England zu den Seinigen nach Basel zurück, wo er über drei Jahre verweilte. Diese Anwesenheit lässt sich urkundlich nachweisen vom 29. August 1528 an, an dem er ein Haus in der St. Johannvorstadt kaufte, bis zum 7. October 1531, wo er für die Bemalung der beiden Uhren am Rheinthor die Bezahlung in Empfang nahm.

In diesen Zeitraum fällt in Basel die entschiedene Durchführung der Reformation, welcher sich der Rath lange widersetzt hatte, bis er endlich am 9. Februar 1529 durch das Drängen der in ihrer Mehrheit sich zur neuen Lehre bekennenden Bürgerschaft zum Nachgeben gezwungen wurde, indem die Hauptgegner der Neuerung aus dem Rathe austreten mussten.

In Folge dieser entscheidenden Wendung wurde die neue Ordnung des Gottesdienstes durch ein obrigkeitliches Mandat geregelt, in welchem namentlich das Abendmahl mit grossem Ernst behandelt, und vor dem Missbrauch dieses Sacraments eindringlich gewarnt wurde. Auch ward durch eine Erkenntniss vom 19. December Jedermann genöthigt, mindestens einmal wöchentlich die Kirche zu besuchen.

Den 18. Juni 1530 verfügte der Rath, dass alle Bürger, welche dieser Verordnung bisher nicht nachgelebt hatten und nicht mit der übrigen Gemeinde zum Abendmahl gegangen waren, sich den folgenden Sonntag auf ihren Zünften einfinden und über den Grund ihrer Enthaltung rechtfertigen sollten. Die Protocolle dieser »christlichen Musterung«, wie man sie damals nannte [1]), sind noch im Rathsarchiv vorhanden, und gewähren einen interessanten Einblick in das Wirrsal der

[1]) Ochs VI. S. 26.

religiösen Begriffe der damaligen Uebergangsperiode. Der Enthaltungsgründe waren natürlich mancherlei. Viele hingen noch am alten Glauben und verabscheuten die neu eingeführten kirchlichen Gebräuche als ketzerisch. Andere waren aus Gleichgültigkeit von dem Gottesdienst und dem Sacramente fern geblieben. Nicht gering war auch die Zahl derer, welche vor der Möglichkeit des unwürdigen Genusses zurückschraken.

Unter den zur Rechenschaft Gezogenen befanden sich Männer jeglichen Standes, von der höchsten bis zur niedrigsten Bildungstufe, und demgemäss lauten auch ihre Erklärungen. Zu besserem Verständniss derjenigen Holbeins, welchem wir auch unter den Saumseligen begegnen, geben wir sie im Zusammenhange mit denen seiner übrigen Zunftgenossen. Als Maler war er Genosse der Zunft zum Himmel, welche ausserdem auch die Glaser, Scherer (Chirurgen und Barbiere) und Sattler unter ihrem Banner vereinigte.

»Difs ſint die Zunfftbrüder, ſo zum Sternen vnd himel gerechtverdiget wordenn ſint:

Von den Sechſſenn [2]).

Meyſter Anthoni Glaſſer [3]) wil by der cryſtenlichen kilchenn [4]) blipen vnd ſich ietzmal mit vns nit verglichenn.

Meyſter Hans Herbſt der maller ſpricht er wel ſich mit des Herren nachtmal wie wirs halttenn nit verglichenn vnd hat vns hiemit wellen ein geſchrifft in legen die hend wir nit wellen hörrenn.

Meyſter Heinrich Dorer der ſcherer ſpricht, er well nit zu ſagen ouch nit abſchlagen.

Meyſter Jörg koch der wirt zum Ochſſenn ſpricht, er kunt in im nit finden das er des Heren Nachtmals halb etwas zusag.

Meyſter Jörg Sallate der ſcherer zu der Rottenn hennen ſpricht, er ſy nit bricht, wel ouch nit zu ſagen.

Von den Zu bottenn [5]).

Meyſter Ludwig Schellenberger der ſattler an den ſpallenn ſpricht, er wel ſich baſs beſinnen.

Vſs der gemein.

Meyſter Jacob linder altter Meyſter ſpricht, es sy im biſs her nit geschickt xin vſs villerlei vrsach, er wel ſich aber in der beſtimpten zit biſs winnacht oder oſterenn mit vns verglichenn.

---

[2]) Die Sechs oder Sechser waren die Zunftvorgesetzten.

[3]) Ein vorzüglicher Glasmaler, welcher 1520 die fünfzehn prächtigen Scheiben des Rathsaals verfertigte.

[4]) Darunter ist die katholische verstanden.

[5]) Die Zuboten waren, gleich den Sechsern, Mitglieder des grossen Raths.

Meyſter Claus appffel der ſcherer vff dem platz ſpricht, er wel in der kirchen blipen vnd ſich mit vns nit verglichenn.

Meyſter Emmerich der ſcherer am Fiſchmarckt ſpricht, er ſy biſs her nit gangen, er wel sich aber nun für hin mit vnſs verglichenn.

Meyſter Benedicht der ſattler an den ſpallen ſpricht, wen im gott gnad geb so wel er gan aber zu diſſer zitt nit.

Meyſter Joder Otly der ſcherer an der Rhinbrucke ſpricht wen im gott gnad geb, vnd die pfaffenn eins werdenn, ſo wel er gan.

Meyſter Adam geſus der ſcherer am kornmarckt ſpricht, wen er ſiner articklenn die er hab, bericht werdt, so wel er gan.

Meyſter Hans von Sigen der ſcherer ſpricht, er küntz by im nit befinden, das er zu gang.

Meyſter Hans holbein der maller ſpricht, man muſs im den diſch baſs vſslegen, ob er gang.

Meyſter Matheus ſporer wil gar nit gan.«

Dass Holbein sich mit der ihm hierauf zu Theil gewordenen Auslegung des »Tisches« einverstanden erklärte, geht aus zwei Merkmalen hervor. Erstens ist obige ihn betreffende Stelle im Protocoll der Himmelzunft mit der nämlichen Tinte wieder gestrichen. Sodann figurirt er in dem durch den Rathschreiber angefertigten Gesammtregister der wegen ihrer Enthaltung Befragten nicht unter der Rubrik der »Vngehorſamen vnd die ſolichs nit thun wellen«, noch unter denen, die »eine zwyfelhafftige antwurt gen«, sondern unter folgender Ueberschrift: »Hernach gemelte perſonen ſind nit gangen, ſperent ſich nit, wellent ſich andern christen glichförmig haltenn.«

Weit hartnäckiger war sein Freund, der Maler Hans Herbst, welcher sich in Schmähreden über das Sacrament ergoss und desshalb im Gefängniss dafür büssen musste. Nach seiner Freilassung musste er vor der zur Nachmittagspredigt versammelten Gemeinde Abbitte und Widerruf leisten, wie folgende Stelle aus dem Urphedenbuch berichtet:

»Hans Herbster der moler Burger zu Basel.

Vff den obbeſtimpten mitwuch nach Ulricj, dem vj tag Julij (1530) ledig gelaſſen, darzu er gelegen, etlicher ſchmachworten halb, das heilig Sacrament belangende, deſshalben für ein Erſamen Rhat geſtelt, daſelbſt frywillig geſchworen, die artickel, vnd alles das, In nüwer ordnung, den widertauff berührend, Ime daſelbſt, durch Hern Rhatſchriber, verleſen worden, trülich zu erſtatten, Inſonderheit vff jetz nechſtkünfftig Sontag, nach dem Imbis, die wort, ſo er geredt, vnd verhandlet, widerruffen, desglich was Im verrer, von minen Herren zu ſtroff vffgeſetzt würt, gentzlichen vollbringen, vnd demselben geleben vnd nachkommen wölle, sampt gemeiner vrfech, In beſter form, alles by pen des ſchwerts,

Renuncians omnibus exeptionibus etc.« Es folgt hierauf der Wortlaut des sehr ausführlichen Widerrufs.

Dieser Hans Herbster war freilich durch die Kirchenneuerung in seinem Erwerb empfindlich betroffen worden, denn er scheint vorzüglich Altarbilder gemalt zu haben. Der Bestellungscontract zu einem solchen für das Maria-Magdalenenkloster an der Steinen ist noch erhalten [6]). Um so auffallender erscheint sein späteres Verhalten, indem er, wie sein Enkel Theodor Zwinger in seinem Theat. vitae humanae, lib. II. pag. 205, berichtet, das Malen vollständig aufgab, um nicht mehr der Abgötterei dienen zu müssen.

Eduard His.

---

[6]) Mitgetheilt im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1866. Nr. 8.

Inschrift aus der Zeit des Königs Richard von Cornwallis.

König Richard (1257—1272) war der Stadt Aachen, wo er gekrönt wurde und zu drei verschiedenen Malen verweilte, sehr huldreich gesinnt. Unter Anderm liess er daselbst ein Gebäude errichten, dessen Façade, wenn auch in äusserst schadhaftem Zustande, sich bis heute noch erhalten hat. Da der von Karl dem Grossen erbaute Aachener Palast im 13. Jahrhundert schon sehr in Verfall gerathen war, so scheint König Richard das neue Gebäude, welches ganz in der Nähe der Krönungskirche liegt, zunächst als würdigen Aufenthaltsort für sich und seine königlichen Nachfolger bestimmt zu haben; dies schloss aber nicht aus, dass dasselbe während der langen Zwischenräume, wenn die Stadt keinen König in ihren Mauern beherbergte, zugleich auch für Gemeindezwecke benützt wurde.

Etwa zwanzig Fuss über der Erde ist in frühgothischen Majuskeln eine Inschrift angebracht, welche die Breite der ganzen Façade einnimmt und eine Zeile von 12,45 Meter bildet. Was von der Inschrift erhalten ist, lässt sich leicht lesen und wurde auch in den Beschreibungen des Gebäudes bereits mitgetheilt; schwieriger aber und bisher noch nicht vollständig gelungen ist die Ergänzung der Lücken. Diese sind drei an der Zahl: zwei derselben wurden durch Fenster verursacht, die man im vorigen Jahrhundert ausbrach, als das Innere des alten Gebäudes zu städtischen Gefängnissen eingerichtet wurde; die dritte Lücke entstand schon im 17. Jahrhundert durch die Herstellung eines grossen Einfahrtthores. Rechnet man zu diesen drei grossen Lücken noch einzelne verwitterte Buchstaben, so bietet die Inschrift heute folgende Lesung: –RB– · –QUEN–IS · URBS · REGALIS · REGN––––– –––––––––LIS · PRIMA · REGVM · CV––––––––––– –FECIT · MAGISTER · HE–––––––––––––––––––––––––––––––––– NTE · R–GE · RIC––––. Leicht und sicher ist die Ergänzung der ersten Hauptlücke:

Urbs Aquensis, urbs regalis,
Regni sedes principalis,
Prima regum curia.

Wir haben hier den Anfang des bekannten Hymus auf die Stadt Aachen. Der Raum bis zur zweiten Lücke misst 5,264 M.; da er ursprünglich 56 Buchstaben enthielt, so ergibt sich für jeden im Durchschnitt eine Breitenausdehnung von 0,094 M. Die zweite Lücke misst 1,132 M., wird also wahrscheinlich

durch zwölf Buchstaben ausgefüllt gewesen sein. Drei von diesen entfallen auf die Ergänzung von CV zu CVRIA. Für den Rest hat man *Hoc opus* vorgeschlagen, was aber nicht neun, sondern nur sieben Buchstaben ergibt; wahrscheinlicher dürfte vielleicht *Hanc aulam* sein, welcher Ausdruck sich in den Rechnungen der Stadt Aachen aus dem 14. Jahrhundert sehr häufig wiederholt. Freilich lassen sich auch noch andere Vermuthungen aufstellen: *hanc domum, hanc ipsam* (mit Bezug auf das vorangehende *curia*), *istud opus* und dergleichen; doch scheint *aula* aus den angegebenen Gründen den Vorzug zu verdienen.

Die dritte und grösste Lücke nimmt einen Raum von 3,113 M. ein und würde also auf einen Ausfall von dreiunddreissig Buchstaben schliessen lassen. Ergänzen wir den Namen des ausführenden Baumeisters zu HE*inricus*, was für jene Zeit gewiss am nächsten liegt, so bleiben noch sechsundzwanzig Buchstaben auszufüllen. Hier kommt uns nun ein alter Bericht recht trefflich zu Statten. Der Aachener Stiftsherr Peter von Beek schrieb im Jahre 1620 ein Buch unter dem Titel: *Aquisgranum sive historica narratio de regiae Aquensis civitatis origine ac progressu.* Zum Beweise des vielhundertjährigen Ruhmes der Stadt Aachen citirt er S. 15 die oben mitgetheilten Anfangszeilen des alten Hymnus und fügt hinzu, dies sei ein *versus aedificio publico antiquato, praetorio ad forum piscarium sito, anno Domini 1267. regnante rege Richardo incisus.* Offenbar konnte der Verfasser eine solche genaue Notiz nur aus der Inschrift selber entnehmen, welche damals noch in ihrer Ganzheit vollständig erhalten war. Wenn wir nun sehen, dass der Zusatz *regnante rege Richardo* ganz wörtlich aus der Inschrift entlehnt ist, da er auch heute noch zum grössten Theile erhalten ist, so sind wir zu der Vermuthung berechtigt, dass auch die nächst vorhergehenden Worte derselben Inschrift angehören. Sehen wir dann aber ferner, dass durch die Ergänzung HE[INRICVS·ANNO·DOMINI· M° CC° LXVII° REGNA]NTE jene verlangten dreiunddreissig Buchstaben ganz genau ausgefüllt werden, so dürfte hierdurch unsere Vermuthung fast zur Gewissheit erhoben werden. Der Steinmetz brauchte mit dem Raume nicht zu geizen und hat deswegen die Buchstaben recht breit gezeichnet und sie überdies durch genügende Zwischenräume getrennt: aus diesem Grunde glauben wir nicht an die Abkürzung A° DNI oder an eine gedrängtere Schreibweise der Jahreszahl; dass die oben vorgezeichnete Form der letzteren mit dem Schriftgebrauche jener Zeit übereinstimmt, ist bekannt.

Bisher vermuthete man in dieser dritten Hauptlücke unter Anderm den Geburtsort des Meisters Heinrich, der vielleicht ein englischer Architekt gewesen sein mag: nach der obigen Ergänzung bleibt aber für eine solche Hinzufügung kein Raum übrig.

Fassen wir also das Gesagte zusammen, so würde die zweite Hälfte der Inschrift etwa in folgender Weise zu ergänzen sein: *Hanc aulam fecit magister Heinricus anno Domini M° CC° LXVII° regnante rege Richardo.*

Berlin, 3. Januar 1877. *Dr. Scheins.*

Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren.

Von Prof. **Salomon Vögelin** in Zürich.

Woltmann hat die frühern Forschungen von Bartsch, Rumohr und Passavant über Holbeins Holzschnittwerk zu einem vorläufigen Abschluss gebracht. Seine Zusammenstellung ist um so werthvoller, als er in seinen langjährigen Beobachtungen und Nachforschungen durch Herrn Dr. Eduard His unterstützt wurde, welchem zu diesem Zwecke die an Basler Drucken so reiche Universitätsbibliothek in Basel eine äusserst ergiebige Fundgrube bot.

Nichts destoweniger ergab sich bei einer genauen Durchsicht der Zürcher Stadtbibliothek, dass dieses Verzeichniss noch einige Ergänzungen zulasse. Im Weitern fanden sich zu den bereits bekannten Holzschnitten Holbeins in überraschender Weise von ihm benützte, ältere Vorlagen, ohne deren Kenntniss man gar nicht urtheilen kann, was an den einzelnen Kompositionen Holbeins Antheil und Verdienst sei. Endlich bieten sich für manche Holbeinische Holzschnitte genauere Erklärungen, welche deren richtiges Verständniss bedingen.

Aber auch diese Untersuchungen verdanken dem sichern Urtheil und der unermüdeten Gefälligkeit des Herrn Dr. E. His die mannigfaltigste und werthvollste Förderung. Manche der hier niedergelegten Beobachtungen sind von ihm zuerst gemacht, andere von ihm zum Abschluss gebracht worden. Und ohne ihn für alle Einzelheiten dieser Arbeit verantwortlich zu machen, darf ich doch sagen, sie ist das Resultat unserer gemeinsamen Nachforschungen.

Vollständiger Titel der am häufigsten citirten Bücher:

Panzer, M. Georg Wolfgang, Versuch einer kurzen Geschichte der römisch-catholischen deutschen Bibelübersetzung — Nürnberg 1781.

Panzer, M. Georg Wolfgang, Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung D. Martin Luthers vom Jahr 1517 an, bis 1581 — Nürnberg 1783 (mit Zusätzen Nürnberg 1791).

Panzer, D. Georg Wolfgang, Annalen der ältern deutschen Litteratur. Band I—V Von Erfindung der Buchdruckerkunst bis zum Jahre MDXX

Nürnberg 1793—1797 — Band VI—XI Vom Jahre MDXXI bis MDXXVI. Nürnberg 1798—1803.

Panzer, G. W., Annales Typographici ab artis inventæ origine ad annum MD post Maittairii, Denisii aliorumque doctissimorum virorum curas in ordinem redacti, emendati et aucti. Vol. I—V. Norimbergæ MDCCXCIII — Ab anno MDI ad annum MDXXXVI continuati. Vol. VI—XI. MDCCXCVIII—MDCCCIII.

Die Bezeichnungen »Rechts« und »Links« gelten vom Bilde aus, also in der dem Beschauer entgegengesetzten Richtung.

Illustrationen zu den Basler Nachdrucken der Lutherischen Bibelübersetzung.

I. Acht Bilder zum Neuen Testament
(Passavant 17—24, Woltmann 184—191).

II. Einundzwanzig Bilder zur Apokalypse
(Pass. 149, Woltm. 150—170).

III. Eilf Bilder zum Pentateuch
(Pass. und Woltm. unbekannt).

IV. Fünf Bilder zum Pentateuch
(Pass. 7, Woltm. 171—175).

Alle diese Zeichnungen Holbeins sind entstanden für die Nachdrucke der Lutherschen Bibelübersetzung, welche die Basler Pressen stückweise, wie das Original erschien, für den Vertrieb in Oberdeutschland und der Schweiz lieferten. Denn wie der Text dieser Wittemberger Ausgaben nachgedruckt, so wurden ihre — und anderer Ausgaben — Holzschnitte nachgeschnitten. Diesen Zusammenhang hat schon Panzer vollkommen richtig erkannt und in seinem »Entwurf« nachgewiesen. Da ihn aber blos das Typographische an der Sache interessirte, die künstlerische Seite derselben nicht weiter kümmerte, so ist von der Kunstforschung dieser Nachweis bisher übersehen worden; auch wir wurden erst am Schluss unserer eigenen Nachforschungen auf denselben aufmerksam.

A. Illustrationen zu den Nachdrucken des Neuen Testamentes.

Der Anfang der Lutherschen Bibelübersetzung, das Neue Testament, erschien zuerst im Jahr 1522 in zwei Folio-Ausgaben, welche man — nach Anhaltspunkten in Luthers Briefwechsel — die September- und die December-Ausgabe nennt. Beide liegen uns vor; sie haben denselben einfachen Titel:

Das Newe Testa
ment Deutzsch.
Uuittemberg.

Die December-Ausgabe aber hat am Schluss noch die Angabe:

Gedruckt zu Wittemberg durch Melchior Lotther yhm tausend fünffhundert zwey und zwentzigsten Jar.

In den Holzschnitten stimmen beide Ausgaben vollkommen überein. Sie enthalten:

a) Als Initialen:

die vier Evangelisten,
die Ausgiessung des h. Geistes,
Paulus,
Petrus,
zwei fremdartige, ganz werthlose Bilder;

b) Einundzwanzig Figuren zur Apokalypse, welche, je 0,23 hoch und 0,16 breit, zuweilen die ganze Folioseite füllen.

Von diesen beiden Originalausgaben nun veranstalteten die zwei Basler Offizinen von Adam Petri und von Thomas Wolff in den Jahren 1522—1525 nach Panzers »Entwurf« nicht weniger als eilf resp. zwölf Nachdrucke; und Panzers Aufzählung ist, wie wir sehen werden, nicht einmal vollständig. Beide Verleger liessen für diese Nachdrucke durch Holbein Titelblätter und Illustrationen zeichnen.

I. Nachdrucke des Adam Petri.

1. (Panzer 1) Das New Testament, yetzund recht gründlich teutscht. Welchs allein Christum unser Seligkeit, recht und klärlich leret. Mit gar gelerten und richtigen Vorreden und der schwersten Oertern kurz, aber gut, Auslegung — Folio.

Dieser Titel ist eingedruckt in das schöne, für diesen Druck eigens komponirte Titelblatt mit den Figuren der Apostel Petrus und Paulus, den Zeichen der vier Evangelisten, dem Basler Wappen (INCLYTA BASILEA) und dem Knaben auf dem Löwen mit einer Fahne, welche Adam Petris Namen, Monogramm und die Jahrzahl 1523 enthält. Pass. 73. Woltm. 215.

Am Schluss des Buches: Zu Basel, durch Adam Petri, im Christmond deß Jars MDxxij.

Vor den einzelnen Büchern stehen als Titelbilder:

die vier Evangelisten,
die Ausgiessung des h. Geistes,
Sauls Bekehrung,
Paulus,
die Vision des Petrus.

Pass. 17—24. Woltm. 184—191. Passavant führt diese Bilder irrthümlich erst im Neuen Testament A. Petris von 1523 auf und Woltmann hat diese Angabe wiederholt.

2. (Panzer 2) DAs neuw Testament recht gründlich teutscht etc. Gedruckt zum anderen mal, durch Adam Petri zu Basel, Anno M.D.xxiij. — Am Schluss: Zu Basel, durch Adam Petri, im Mertzen deß Jars MDxxiij.

Wiederabdruck der vorigen Ausgabe, Folio, genau mit denselben Holzschnitten.

3. (Panzer 3) Das Gantz Neuw Testament recht grüntlich teutscht etc. Gedruckt durch Adam Petri zu Basel An. M.D.xxiij. — Am Schluss: Zu Basel, durch Adam Petri, im Mertzen, deß Jars MDXXIII. — Oktav.

Der Titel ist in die von Holbein für diesen Druck eigens komponirte Titeleinfassung hineingedruckt, welche eine verkleinerte freie Nachbildung des Titelblattes der Folio-Ausgabe ist. Pass. 74. Woltm. 216. Von den übrigen Holzschnitten sind alle wiederabgedruckt bis auf Sauls Bekehrung (Pass. 22, Woltm. 189), die hier fehlt.

4. (Panzer 4) Das Gantz Neuw testament recht grüntlich teutscht etc. Gedruckt durch Adam Petri zu Basel An M.D xxiii. — Am Schluss: Zu Basel, durch Adam Petri, im Christmond, des Jars M.D.XXIII. — Oktav.

Diese Ausgabe findet sich weder in Basel, noch in Zürich, noch in Bern. Wir kennen sie blos aus Panzer. Nach ihm »stimmt sie im Hauptwerk mit der vorhergehenden Blatt für Blatt, Zeile für Zeile auf das genaueste überein«. Dies ist aber nur möglich, wenn auch die in den Text gedruckten Holzschnitte übereinstimmen.

5. (Panzer 10) Das Gantz New testament recht grüntlich teutscht. etc. — Gedruckt durch Adam Petri zu Basel. An M.D.xxiiii. — Am Ende: Zu Basel, durch Adam Petri, im Brachmond, des Jars MD.XXIIII. — Oktav.

Diese Ausgabe stimmt nach Panzer »mit den vorhin Nr. 3 und 4 beschriebenen Ausgaben von 1523 überein«. In der That enthält sie nach gef. Mittheilung des Herrn Dr. E. His das Titelblatt Woltmann 216 und die Nummern 184—188, 190, 191, also ohne Sauls Bekehrung.

6. (Panzer 11) Das Gantz Neuw Testament, recht gründtlich deutscht etc. — Gedruckt durch Adam Petri zu Basel. Im iar M.Dxxv. — Am Ende: Zu Basel, durch Adam Petri, im Hornung, des Jars M.Dxxv. — Oktav.

Dieser Druck findet sich weder in Basel, noch in Zürich, noch in Bern. Panzer kannte ihn gleichfalls nur aus »Baumgartens Nachrichten«: »Aus der kurzen Beschreibung erhellet deutlich, dass diese Ausgabe ein getreuer Nachdruck der vorhergehenden sei.«

7. (Panzer 12) Das newe Testament recht grüntlich verteutscht etc. — Zum drittenmal gedruckt zu Basel 1525. Folio.

Auch diese Ausgabe findet sich in unsern Bibliotheken nicht, und auch Panzer hat sie nicht selbst gesehen. Indess weist die Beschreibung auf Adam Petris Offizin hin. Eine Bestätigung liegt in Passavants Notiz, das Titelblatt der Ausgaben Panzer Nr. 1 u. 2, Petrus und Paulus (Pass. 73, Woltmann 215) finde sich »dans le livre Das new Testament, yetz und recht gründlich teutscht et dans d'autres éditions, entre autres dans la troisième imprimée par Adam Petri à Bâle en 1525.« Offenbar lag Passavant die von Panzer citirte Ausgabe vor.

In diese Reihenfolge gehört endlich, wie es scheint, noch eine bisher völlig unbekannte Ausgabe, die die Basler Bibliothek besitzt, und über welche Herr Dr. His mir Folgendes mittheilt:

8. Das newe Testament, D. Martin Luther. Dabei ein volkomen Register oder Anweisung, wo man die Epistolen vnd Euangelia des gantzen iars suchen solle.

Das ende aller Schrifft ist, Glauben das Jesus seie Christ, der son Gottes, vnd durch den Glauben das leben haben inn seinem namen. Johann am XX.

»Quartausgabe, ohne Titeleinfassung, ohne Angabe des Druckortes, des Verlegers und der Jahrzahl. Am Ende des Buches heisst es nur: Ende des Newen Testaments. Diese Ausgabe scheint nirgends beschrieben zu sein. Sie entspricht im Text der Lutherischen September-Ausgabe und enthält die Holbeinischen Holzschnitte Woltm. Nr. 184—191 mit Einschluss der Bekehrung Sauls in sehr schönen klaren Abdrücken.«

Zu den Bildern Nr. 184—191 ist zu bemerken, dass Matthäus eine leise Anlehnung an das entsprechende Wittemberger Bild zeigt, die Ausgiessung des h. Geistes aber die freie Kopie der Wittemberger Vorlage ist. Die Säulen und der Bogen, von denen Holbeins Bild eingerahmt ist, sind eine Reminiscenz an den Initialbuchstaben D, in welchen die Wittemberger Komposition hineingezeichnet ist. Alle übrigen Holbeinischen Holzschnitte dieser Serie sind völlig frei erfunden. — Der Löwe des Markus ist nach der Natur gezeichnet.

Ziemlich stilvolle, meist gegenseitige Kopien dieser Bilder — ohne Sauls Bekehrung — enthält die ausserordentlich seltene BJblia beyder Allt und Newen Testaments — Am Schluss: Getruckt in der Keyserlichen freistatt Wormbs, bei Peter Schöfern imm jar nach der geburt vnsers Herren M.Dxxix. (Panzer, Entwurf p. 275.)

Einzelne Kopien kommen in andern Bibelausgaben vor. So z. B. Johannes und die Vision des Petrus in: Das gantz New Testament: So durch den Hochgelerten L. Hieronymum Emser verteutscht etc. (Cöln) Anno MCCCCCXXIX. Am XXIII tag des Augstmonts. (Panzer, Versuch p. 64.)

II. Nachdrucke des Thomas Wolff.

1. (Panzer 5) Das gantzs neuw Testament yetz klärlich ausz dem rechten grundt teutscht. etc. — Auch die Offenbarung Joannis mit hüpschen figuren, ausz welchen man das schwerest leichtlich verston kan. Zu Basel. MDXXIII. — Oktav.

Dieser Titel steht in einer schlechten gegenseitigen Kopie der Holbeinischen Bordüre Pass. 111, Woltm. 235.

Vor dem Text: Petrus und Paulus in einer Halle, von Urs Graf (Nr. 302 bei E. His im Verzeichniss der Holzschnitte U. Grafs, Zahns Jahrbücher VI. p. 179). Auf der Rückseite dieses Blattes und vor den einzelnen Büchern überaus geringe Abbildungen resp. Symbole der Verfasser in Metallschnitt.

In der Offenbarung die 21 Holbeinischen Holzschnitte und zwar dem Format so genau angepasst, dass man sieht, sie sind für diese Ausgabe entworfen worden.

Am Ende: Getruckt zu Basel durch Thoman Wolff, im iar als man zalt nach Christus geburt MDXXIII.

Schlussblatt: Vorderseite, das Basler Wappen, Metallschnitt im gothischen Geschmack, Rückseite: das kleinere Signet des THOMAS VOLFIVS von Holbein, Pass. 60, Woltm. 243.

2. (Panzer 6) Das newe Testament yetz klärlich auß dem rechten grund Teutscht — — Auch die Offenbarung — — verston kan. Zu Basel M.D.xxiij. — Quart.

Dieser Titel steht in der schönen, von Holbein für diesen Druck entworfenen, H. L. FVR. bezeichneten Titeleinfassung, welche in vier Leisten neutestamentliche Szenen und unten Th. Wolffs Signet enthält. Pass. 69, Woltm. 213.

Diese Ausgabe hat dieselben geringen Metallschnitte wie Nr. 1, und Holbeins 21 apokalyptische Bilder, die aber nicht zu diesem Format passen.

Am Schluss des Buches dasselbe Signet wie in Nr. 1 und: Zu Basel durch Thoman Wolff. im Jar MDxxiij.

3. Eine Panzer unbekannte und auch in Basel nicht vorhandene Ausgabe in klein Folio oder gross Quart.

Das newe Testament klerlich aus dem rechten grundt Teutscht. Mit gar gelerten vorreden, Und kurtzer ettlicher schwerer örtter außlegung.

Auch die offenbarung Joannis mit hübschen figuren, auß welchen man das schwerest leichtlich verston kan.

Darzu ein Register, welchs anzeyget die Episteln und Euangelia wie sie das gantz Jar in der Kirchen gehalten werden.

Zu Basel. M.D.xxiij.

Dieser Titel steht in einer architektonischen Einfassung im Geschmacke des Urs Graf. Unten halten zwei Engelknaben ein Schild mit Th. Wolffs Monogramm. Auf der Rückseite des Titelblattes beginnt die Vorrede. Diese, die Anweisung: »Welches die rechte vnd edlesten bücher des newen Testaments seind«, und die Uebersicht dieser Bücher füllen weitere drei, die Register acht Blätter. Der Text ist auf CCXL Blättern gedruckt und enthält am Anfang der einzelnen Bücher die Metallschnitte der vorigen Ausgaben, als Kopfstück aber über dem Evangelium Matthäi und über dem Römerbrief die obere Querleiste der vorgenannten Titelbordüre (Pass. 69, Woltm. 213), nämlich die Taufe Christi mit den Zeichen der Evangelisten.

In der Apokalypse Holbeins 21 Bilder.

Auf dem Schlussblatt: Zu Basel durch Thoman Wolff, im iar M.D.xxiij im Augstmonat.

Die folgenden Ausgaben dagegen kennen wir nur aus Panzer. In Basel, Zürich, Bern finden sie sich nicht.

4. (Panzer 7) Das newe Testament gantz, ietz klärlich auß dem rechtem grund teutscht etc. M D XXIII (?). — Am Schluss: Getruckt zu Basel durch Thoman Wolff, im iar als man zalt nach Christus geburt M.D.xxiiii (?) im Augstmonat, im letsten tage deßelbigen Monats. — gross Oktav.

„Obiger Titel stehet in einem schlechten Holzschnitt«. — »Die Holzschnitte und Figuren in der Offenb. Johannis sind ebendiejenigen, die man in der vorhergehenden Ausgabe antrifft«.

5. (Panzer 8) Das newe Testament gantz, yetzt klärlich auss dem rechten grund teutscht etc. Zu Basel M.DXXIIII. — Am Schluss: Getruckt zu Basel durch Thoman Wolff, als man zalt nach Christus geburt MDXXIIII. — Oktav.

»Obiger Titel stehet in einem zierlichen Holzschnitt«. — »Auf der ersten Seite des achten Blates stehet der nemliche Holzschnitt, den ich schon oben N. 5 bey der Wolfischen Ausgabe von 1523 beschrieben habe (Petrus und Paulus). Auf der zweyten Seite aber stehet das Baseler Stadtwappen.« — »Auf der ersten Seite des letzten Blats stehen wieder (wie in Panzers N. 5) die beyden Apostel Petrus und Paulus und auf der andern der Mann, der den Finger auf den Mund legt blos mit der Ueberschrift: Digito compesce labellum«. — »Auf der letzten Seite ist das Baseler Stadtwappen noch einmal zu sehen. Die Holzschnitte sind die nemlichen, welche in der Ausgabe von 1523 zu finden; folglich sind auch in der Offenbarung Joh. die 21 Figuren anzutreffen«.

6. (Panzer 9) DAs newe Testament, ietz gantz klärlich auß dem rechten grundt teutscht etc. MDXXIIII. — Am Schluss: Getruckt zu Basel durch Thoman Wolff, als man zalt nach Christus geburt M.DXXIIII.

Es sei dies die vorige Auflage, nur mit neuem Titeldruck.

Wolff hat die Holzstöcke zu den apokalyptischen Bildern schon frühe verkauft oder verliehen. Ich finde sie abgedruckt:

1525. (Le nouveau testament) Les choses contenues en ceste partie du nouveau testament etc. Imprime a Basle l an M.D.XXV (von Bebel). Es ist der Druck, in welchem zum ersten Mal die Holbeinischen Todesinitialen in grösserer Anzahl vorkommen. (Panzer, Annales typogr. VI. p. 283 Nr. 602.)

1530. Die gantz Bibel Alt unnd Neuw Testament. Verteutscht durch Doctor Mart. Luther etc. — Getruckt Straßburg bey Wolff Köphl Im jar M.D.xxx. — Folio. (Panzer, Entwurf p. 284, 293.)

1531. Die gantze Bibel der ursprünglichen Ebraischen unnd Griechischen waarheyt nach, auffs aller treuwlichest verteutschet. Getruckt zu Zürich bey Christoffel Froschouer, im Jar als man zalt MDXXXI.

In den Jahren 1536, 1539 (resp. 1540), 1542, 1545, 1551, 1556, 1560 hatte Froschauer die Holzstöcke nicht zur Verfügung. Er verwendete für seine Folioausgaben der Deutschen Bibel u. a. biblische Werke (zum Theil sogar für Stumpfs Chronik der Eidgenossenschaft 1548) geringe, gegenseitige Kopien in Quartformat. — Damit stimmt Woltmanns Angabe, die Originalstöcke seien wieder abgedruckt in:

1536. Tyndales New Testament, London 1536. Quart.

1565 tauchen die Originalstöcke wieder in Froschauers Bibelübersetzung auf.

1580, 1597, 1638 kommen in Froschauers Bibeln wieder die genannten Kopien.

Kopien der Holbeinischen Bilder zur Apokalypse finden sich in folgenden Büchern:

1527. Das Allte Testament Deutsch, gedruckt zu Augsburg durch Hainrich Stainer MDXXVII. (Panzer, Entwurf p. 166 u. 96.) Zum Theil gegenseitig. — Spätere Ausgaben Stainers haben andere Bilder nach den Wittemberger Drucken.

1535. Das Newe Testament Deutsch. Gedruckt zu Augspurg durch Alexander Weyssenhorn. MDXXXV. Zum Theil ganz genaue, zum Theil freie Kopien. Diese Ausgabe war Panzer unbekannt. Vgl. Entwurf p. 336.

1536 ff. Die oben genannten Froschauer'schen Bibelausgaben.

1537. BJbel. Alt und new Testament, nach dem Text in der hailigen kirchen gebraucht, durch doctor Johann Ecken, mit fleiß, auf hochteutsch, verdolmetscht. — MD.XXXVII. Panzer, Versuch p. 118, 124.

An letzterer Stelle sagt Panzer: »Im N. Test., besonders in der Offenb. Johannis, sind die nemlichen Holzschnitte gebraucht worden, die in Dietenbergers Bibel stehen.« Und p. 82 bei Beschreibung der Dietenberger'schen Bibelübersetzung von 1534: »Die Offenbarung Johannis ist mit den gewöhnlichen Vorstellungen gezieret, welche die Grösse eines Octavblats haben. Sie sind von den nemlichen Holztafeln abgedruckt worden, die man zur Wormser Bibel und zu dem Cölner Nachdruck des Emserischen N. Test. 1529. Fol. gebraucht hatte. Doch sind diese Abdrücke nicht mehr so fein wie in der gedachten Wormser Bibel.« Die Dietenberger'sche Bibel kenne ich nicht, wohl aber die Wormser und die Cölner von 1529. In diesen beiden Drucken sind allerdings dieselben Holzschnitte, aber nicht diejenigen der Eckischen Bibel, sondern Kopien nach den Wittemberger Bildern.

Endlich in Lyoner Vulgaten, z. B.:

1550. La sainte Bible — A Lyon. Par Balthazar Arnoullet. M.D.XXXXX.

1558. Biblia etc.

1558. Biblia sacra — — Lugduni apud Joan. Tornasium MDLVIII. Verkleinerte, zum Theil ganz freie, in das Kostüm Heinrichs II. übersetzte Bilder.

1568. Biblia sacra — — Lugduni apud Joannem Frellonium MDLXVIII. Verkleinerte, zum Theil sehr genaue, zum Theil freie Nachbildungen.

Die von Woltmann angeführten »Copien« gehören sämmtlich nicht hieher, sondern sind theils Originaldrucke, theils Kopien der Wittemberger Bilder.

Betrachten wir nun die Holbeinischen Zeichnungen in ihrem Verhältniss zu dem Dürer'schen Holzschnittwerk und zu den Wittemberger Vorlagen.

Die erste Ausgabe der Dürer'schen Holzschnitte:

Die heimlich Offenbarung iohanis. — Am Ende: Gedruckt zu Nürnbergk Durch Albrecht Dürer maler nach Christi geburt. M.cccc und darnach im xcviij iar

hat als Einleitung — nach dem Vorgang der Deutschen Bibel Kobergers von 1483, s. unten — Das Martyrium des Evangelisten Johannes.

Die zweite Ausgabe:

Apocalipsis cum figuris. — Am Schluss: Impressa denuo Nurnberge per Albertum Durer pictorem Anno christiano Millesimo quingentesimo undecimo.

setzt diesem Blatte noch ein zweites Bild als Titelblatt vor:

Johannes, die Offenbarung schreibend, erblickt die Mutter Gottes mit dem Kinde anf dem Halbmond. — Halbfiguren.

Wittemberg und Holbein haben weder das eine noch das andere dieser Bilder.

Dürer, erste Figur zu Kapitel I (Vers 17):

Christus, in der Linken das Buch des Lebens, die Rechte mit den sieben Sternen ausgestreckt, von seinem Munde das Schwert der Wahrheit ausgehend, sitzt auf dem Regenbogen. Vor ihm kniet Johannes mit gefalteten Händen. Die sieben Leuchter, drei zur Rechten, drei zur Linken Christi, einer vor ihm, alle in spätgothischem Stil.

Wittenberg, 1. Blatt (I. 17).

Die Komposition ist im Ganzen beibehalten. Hier aber steht Christus in den Wolken (ohne Regenbogen), die Rechte mit den sieben Sternen ausgestreckt, die Linke gesenkt und ohne Buch. Johannes liegt, die Hände gefaltet, das Gesicht zur Erde gekehrt, zu seinen Füssen und nimmt beinahe die ganze Breite des Blattes ein. Die Leuchter sind genau so aufgestellt wie bei Dürer, aber im Renaissancestil (mit gothischen Reminiscenzen) gehalten.

Holbein, 1. Blatt (I. 17).

Genaue Kopie des Wittenberger Bildes. Nur dass sich Christus hier etwas mehr zu Johannes herunterneigt und dieser sein Gesicht zu ihm emporkehrt. Wunderbar ist der Ausdruck des Todesschreckens, der den Johannes zu Boden geworfen. Die Leuchter zeigen reine Renaissanceformen.

Dürers zweite Figur zu Kapitel V (Vers 8).

Die Anbetung des Lammes durch die vierundzwanzig Aeltesten. Johannes kniet vor dem Throne Gottes. Unter dieser Scene im Himmel eine grosse prachtvolle Landschaft mit einem Schloss im Wasser.

Wittenberg, 2. Blatt (V. 8).

Die Disposition entspricht vollkommen dem obern Theil des Dürer'schen Bildes, die Figur auf dem Throne und der anbetende Johannes sind identisch. Dagegen sind die vier Symbole Gottes umgestellt, und die geöffneten Himmelsthüren, die vier blasenden Winde, die Stühle der Aeltesten und der ganze untere Theil des Bildes, die Landschaft, weggelassen.

Holbein, 2. Blatt (V. 8).

Einfache Kopie des W. Blattes bis in alle Details hinein.

Dürers dritte Figur zu Kap. VI (2—8).

Die vier Reiter: Der Tod, mit Haut und Haar bekleidet, holt mit seiner Gabel wie mit einer Sense aus. Der aufgesperrte Höllenrachen verschlingt einen König.

Wittenberg, 3. Blatt (VI. 2—8).

Derselbe Gegenstand, frei nach Dürer, und, namentlich die Pferde, gut gezeichnet. Doch ist der grossartige Eindruck des Dürer'schen Bildes hier ganz verloren gegangen. Die drei obern Reiter und von den Figuren am Boden die Frau im Allgemeinen mit dem Vorbild übereinstimmend. Der Tod aber ist hier ein nacktes Knochengerippe und stösst seine Gabel wie einen Spiess vor sich her. Der Höllenrachen neben ihm ist gleichfalls aufgesperrt, verschlingt aber Niemanden.

Holbein, 3. Blatt (VI. 2—8).

In der Disposition genaue Kopie der W. Vorlage. In die Reitergruppe aber hat Holbein viel mehr Bewegung hineingebracht. Der Reiter mit der Waage ist eine ganz neue Figur, derjenige hinter ihm schwingt sein Schwert rückwärts (wodurch der über der Gruppe schwebende Engel geschnitten wird). Der Tod und der Höllenrachen genau wie W. Die Figuren am Boden aber ganz neu und von überzeugendem Ausdruck.

Dürers vierte Figur zu Kap. VI (9—17).

Obere Hälfte: Den Märtyrern unter dem Altar im Himmel werden weisse Kleider gegeben. Untere Hälfte: Die Sterne fallen feurig vom Himmel auf die Erde. Links suchen König, Papst, Bischof und Andere hinter einem Felsen Zuflucht. Rechts eine zweite Gruppe Wehklagender.

Diese Dürer'sche Komposition hat der Wittemberger Zeichner in zwei Bilder getheilt:

Wittenberg, 4. Blatt (VI. 9—11).

Die Märtyrer im Himmel werden bekleidet. Die Komposition ist im Ganzen identisch mit der Dürer'schen, nur ist sie mehr in die Höhe gezogen und hat einige Figuren weniger.

Holbein, 4. Blatt (VI. 9—11).

Die Komposition im Ganzen identisch mit W. Hie und da veränderte Motive und in Allem lebendigerer Ausdruck.

Wittenberg, 5. Blatt (VI. 12—17).

Vom Himmel fallen die Sterne feurig zur Erde. Ein König und viele andere Menschen verkriechen sich links in eine Felshöhle. Die Gruppe rechts bei Dürer ist weggefallen und der leere Raum mit der Darstellung des Erdbebens gefüllt.

Holbein, 5. Blatt (VI. 12—17).

Dieselbe Disposition wie im W. Bild. Hier aber fallen die Felsen über dem König und den andern Menschen zusammen und zermalmen sie.

Dürers fünfte Figur, zu Kap. VII (1—8).

Ein Engel mit dem Kreuz fliegt durch den Himmel. Auf der Erde rechts: die vier Engel gebieten den vier Winden Halt. Links: Bezeichnung der Knechte Gottes.

Wittenberg, 6. Blatt (VII. 1—8).

Dieselben Gegenstände, aber überaus willkürlich, matt und roh von der Gegenseite wiederholt. Dürers gewaltige Figuren sind gar nicht mehr zu erkennen.

Holbein, 6. Blatt (VII. 1—8).

hat die W. Vorlage mit Beibehaltung der Disposition zu einem Bild voller Leben und Ausdruck umgestaltet.

Dürers sechste Figur zu Kap. VIII (6—13).

Das Posaunen der vier ersten Engel: Feuer- und Bluthagel — ein brennender Berg wird ins Meer geworfen — das Feuer verzehrt den dritten Theil der Geschöpfe auf dem Land und im Meer — Verfinsterung der Sonne, des Mondes und der Sterne. Der Stern Wermuth fällt vom Himmel in eine Zisterne. Ein Rabe fliegt durch den Himmel und schreit We, ve, ve. —

Wittenberg, 7. Blatt (VIII. 6—13).

Freie Nachahmung des Dürer'schen Bildes. Der Stern Wermuth aber ist hier weggelassen und anstatt des Raben fliegt — dem Bibeltext entsprechend — ein Engel durch den Himmel und ruft WE VE VE.

Holbein, 7. Blatt (VIII. 6—13).

Wiederholung des W. Bildes nach völlig übereinstimmender Disposition. Nur die Engel mit den Posaunen sind frei gezeichnet.

Hier schiebt der Wittenberger Zeichner ein neues Bild ein:

Wittenberg 8. Blatt zu Kapitel IX. 1—10.

Das Posaunen des fünften Engels. Der Stern fällt vom Himmel in den Brunnen des Abgrundes, welchem der die Sonne verfinsternde Rauch und die Heuschrecken d. h. Skorpione entsteigen. Rings um den Brunnen liegen die von ihnen getödteten Menschen.

Holbein, 8. Blatt (IX. 1—10).

Dieselbe Vorstellung. Der Engel ist besser, die Figuren am Boden sind neu gezeichnet, die Heuschrecken aber Strich für Strich Kopie nach W.

Dürers siebente Figur zu Kap. IX (13—19).

Das Posaunen des sechsten Engels. Die Geharnischten auf den Löwen-Pferden mit den Schlangenschwänzen reiten durch den Himmel. Auf Erden fallen die vier losgebundenen Würgengel über die Menschen her, unter denen man Papst und Kaiser sieht.

Wittenberg, 9. Blatt (IX. 13—19).

Dieselbe Komposition; nur sind hier die Reiter nicht im Himmel, sondern auf der Erde und scheinen die Menschen zu überreiten. — Im Einzelnen ist Alles frei behandelt und der gewaltige Effekt des Dürerschen Bildes in einem krausen Durcheinander untergegangen.

Holbein, 9. Blatt (IX. 13—19).

Dieselbe Komposition, von Holbein aber in allen Figuren zu eigenthümlichem Leben erhöht. Der Knäuel des W. Bildes ist in klare Gruppen aufgelöst und ohne Anlehnung an Dürers Holzschnitt hat Holbein eine Wirkung erreicht, die an Energie nicht weit hinter jenem zurücksteht.

Dürer, achte Figur zu Kap. X.

Der Engel mit den feurigen Säulenbeinen reicht dem Johannes das Buch, das dieser verschlingt. Im Himmel rechts die Bundeslade, von Engelknaben angebetet, links ein zur Erde herniederfliegender Engel.

Wittenberg, 10. Blatt (X).

Der ganze untere Theil, namentlich die zwei Figuren identisch, nur dass der Engel unter den Säulenfüssen noch menschliche Füsse hat. Die Bundeslade und die Engel im Himmel fehlen. Der dadurch entstandene leere Raum ist durch einen Regenbogen und Wolken in Form von Muscheln, Seeungeheuern etc. gefüllt.

Holbein, 10. Blatt (X).

Kopie des W. Bildes bis in alle Details hinein. Der matte Johannes der W. Vorlage aber hat bei gleicher Stellung überraschend lebendigen Ausdruck erhalten.

Hier fügt der Wittenberger Zeichner wieder ein eigenes Bild ein.

Wittenberg, 11. Blatt zu Kapitel XI.

Johannes vermisst mit langem Stabe den Tempel, der als dreischiffiges gewölbtes Langschiff einer Kirche mit Kompositasäulen und gothischem Chor gedacht ist (Vers 1 und 2). Im Vordergrund die zwei Zeugen, gegen welche sich das Thier aus dem Abgrund erhebt (Vers 3—7). Das Thier trägt in der ersten Ausgabe die dreifache Krone, in der zweiten Ausgabe dagegen nur eine einfache.

Holbein, 11. Blatt (XI).

Dieselbe Komposition. Die zwei Zeugen sind neu gezeichnet der Drache mit dreifacher Krone aber ist identisch. Anstatt des langen leeren Kirchenschiffes ist hier sodann mit glücklichem Raumgefühl das Querschiff einer Kirche mit gothischem polygonem Chorabschluss und Seitenkapellen gegeben. Leider ist gerade dieses schöne Architekturbild durch den äusserst rohen Schnitt verunstaltet worden.

Dürers neunte Figur zu Kap. XII (1—5).

Das Weib mit der Sternenkrone, das gebären soll, steht mit gefalteten Händen auf dem Monde. Vor demselben der siebenköpfige Drache, dessen Schweif den dritten Theil der Sterne auf die Erde zieht und der einen Giftstrom ausspeit. Im Himmel Gott Vater, umgeben von anbetenden Engeln. Zwei Engelknaben entrücken das von dem Weibe geborne Kind zu ihm hinauf.

Dürer, zehnte Figur zu Kap. XII (7—9).

Michael und seine Engel stürzen den Drachen vom Himmel auf die Erde hernieder.

Der Wittenberger Zeichner hat diese beiden Szenen kombinirt:

Wittenberg, 12. Blatt zu Kap. XII (1—9).

Der Zeichnung ist Dürers neunte Figur zu Grunde gelegt. Die untere Hälfte, der Drache, das Weib und ihr zu Gott entrücktes Kind sind ganz übereinstimmend wie bei Dürer ausgeführt. Im Himmel aber sieht man Gott ohne Engelbegleitung, dafür die Bundeslade aus Dürers achter Figur herübergenommen, und aus der zehnten zwei Engel. Diese dringen (von hinten) mit Schwert und Spiess auf den Drachen ein, der also hier nicht auf die Erde gestürzt, sondern auf der Erde bekämpft wird.

Holbein 12. Blatt (XII. 1 9)

hat diese nicht sehr glückliche Komposition bis in alle Details kopirt, nur haben die kämpfenden Engel eine trotz des schlechten Holzschnittes überzeugend lebendige Bewegung.

Dürers elfte Figur zu Kap. XIII.

Der siebenköpfige Drache entsteigt dem Meere. Das andere Thier, halb Löwe, halb Widder, fordert die Menschen auf, den Drachen anzubeten. Die Völker liegen vor Letzterm auf den Knien. Im Himmel Gott Vater (en face) mit einer Sichel in der Hand, vor ihm rechts ein Engel und ein Engelknabe, beide mit gefalteten Händen kniend, links ein Engel mit der Sichel und ein anderer, mit Schwert und Kreuz zur Erde fliegend (XIV 14, 15).

Wittemberg 13. Blatt (XIII).

Die untere Hälfte der Dürerschen Komposition. Der Drache ähnlich, aber nicht aus dem Meere aufsteigend; die knienden Menschen ganz frei, das sie zur Anbetung auffordernde Thier — halb Widder, halb Schwein — hat eine Mönchskapuze. Der Himmel ist mit Wolken und einem — bei Dürer nur angedeuteten — Feuerregen ausgefüllt.

Holbein, 13. Blatt (XIII).

Dieselbe Disposition. Der Drache, der hier wieder — dem Bibeltext entsprechend — aus dem Meere aufsteigt, und das gehörnte Schwein mit der Mönchskapuze sind fast, der Himmel ist ganz genau übereinstimmend, die Gruppe der Anbetenden aber ganz neu gezeichnet. Anstatt der Könige und Vornehmen hat Holbein Bürger und Bauern.

Dürers zwölfte Figur zu Kap. XIV (1—5).

Die Anbetung des Lammes und die Seligkeit der Märtyrer. Johannes kniet vor ihnen. Einer der Aeltesten erklärt ihm das Gesicht.

Wittemberg 14. Blatt (XIV).

Obere Hälfte: Die Anbetung des Lammes (Vers 1—5). Darunter der Engel mit dem Buch des ewigen Evangeliums, der zweite, der den Fall Babylons, und der dritte, der das Gericht über die Anbeter des Thieres verkündigt (6—9). Die untere Hälfte des Dürerschen Bildes,

die Schaar der Seligen, ist hier weggefallen und dafür der Fall von Babylon eingesetzt, d. h. die Stadt Rom, die bei einem Erdbeben zusammenstürzt.

Als Vorlage diente dem Zeichner eine der bekannten, in den Mirabilia Urbis Romae und den Pilgerbüchlein jener Zeit vorkommenden perspektivischen Ansichten von Rom. (Vgl. die grosse Ansicht in Sebastian Münsters Cosmographie, vom selben Gesichtspunkt aufgenommen.) Merkwürdiger Weise steht nun aber gerade St. Peters Basilika mit der Loge des Atriums noch aufrecht; nur der Glockenthurm stürzt zusammen. Der Vatikanische Palast sammt dem Belvedere sinkt in Trümmer, nur die grosse runde Bastei beim Vatikan hält Stand. Ebenso versinkt die Engelsbrücke ins Wasser und bei der Engelsburg ist der cylindrische Unterbau geborsten, wogegen die vorgeschobenen Rundthürme, die zwei würfelförmigen Aufsätze des Hauptbaus und der Engel über denselben mitten in dem allgemeinen Ruin aufrecht stehen. — Dieses über die Mafsen elende Bild hat

Holbein, 14. Blatt (XIV),

innerhalb der vorgefundenen Disposition, an die er sich genau hielt, frei und grossartig umgestaltet. Auch hier ist anstatt des flachen Durcheinander Gliederung, Perspektive, Bewegung. Was die untergehende Stadt betrifft, so erkennt man deutlich, dass Holbein keine andere Vorlage als das W. Bild hatte. Aus diesem machte er, was sich daraus mit Hilfe der Phantasie machen liess, und so kam eine anschauliche perspektivische Darstellung heraus, die topographische Aehnlichkeit aber ging verloren. Das Belvedere, das Holbein wohl für einen Phantasiebau des W. Zeichners hielt, fiel weg, die St. Peterskirche ist gleichfalls verschwunden, man sieht nur noch den Kirchthurm (mit gothischem Spitzhelm) zusammenbrechen. Dagegen steht die Loge des Atriums noch. Bei der Engelsburg sind die runden Vorwerke ganz, und der cylindrische Unterbau bis auf ein Stück in die Erde versunken, nur die Oberbauten mit dem Engel ragen noch auf. Für die Tiber und also auch für die Engelsbrücke ist kein Raum gelassen. — So wenig dachte man damals in Basel daran, Rom als das untergehende Babylon zu charakterisiren.

Wittemberg, 15. Blatt zu Kapitel XIV (14—20).

Der Zeichner hat hier das von Dürer schon bei der eilften Figur antizipirte Motiv an seinem richtigen Platze eingeschaltet und weiter ausgeführt. Ein König sitzt (im Profil) mit der Sichel in der Hand auf der Wolke und gibt dem mit gefalteten Händen vor ihm knienden Engel einen Befehl. Diesen oder einen andern Engel sieht man sodann zur Erde herniederfliegen. Dort schneidet in einem von einer Hecke und einem Thor umschlossenen Garten ein Engel das Aehrenfeld, ein zweiter die Weintrauben, ein dritter

bringt letztere in seiner Bütte zur Kelter, welche ein vierter tritt. Im Hintergrund Andeutung einer Landschaft. Diese nicht mit dem biblischen Text stimmende Komposition hat

Holbein, 15. Blatt (XIV 14—20),

in allen Theilen wiederholt, nur sind die Figuren — mit Beibehaltung ihrer Stellungen — durchaus in seinen Typus übersetzt und zu hohem Leben gebracht. Die Einfriedigung des Gartens und die Landschaft im Hintergrund sind weggelassen.

Hier hat der Zeichner der Wittemberger Bilder wieder ein neues Bild eingeführt.

Wittemberg 16. Blatt zu Kap. XVI.

Die sieben Engel giessen ihre Zornschalen aus. Drei kranke Männer veranschaulichen die Plagen, die den Menschen daraus erwachsen. Im Vordergrund auf gepolstertem Thron der Drache, aus dessen Mund Frösche ausgehen. Ihm gegenüber die Fürsten der Erde in Berathung begriffen. Schon Panzer hat richtig bemerkt, dass der Drache in der ersten Ausgabe eine dreifache Krone trägt, welche aber in der zweiten durch eine einfache ersetzt wurde.

Holbein, 16. Blatt (XVI).

Bei durchaus übereinstimmender Disposition in den Einzelheiten frei und voller Leben. Der Drache trägt eine dreifache Krone.

Dürers dreizehnte Figur zu Kapitel XVII, XVIII und XIX.

Im Himmel sieht man den den Fall Babylons verkündenden Engel und den Engel mit dem Mühlstein (XVIII Vers 1 ff. Vers 21), sowie die Reiterschaar des Wortes Gottes (XIX Vers 11—16). Auf Erden bietet die Babylonische Hure (mit einfacher Krone) den Völkern den Taumelkelch (XVII Vers 1—6).

Die Motive dieser Komposition hat der Wittemberger Zeichner in drei Blätter zerlegt und hier weiter ausgeführt.

Wittemberg 17. Blatt zu Kap. XVII (1—6).

Die Babylonische Hure bietet den Völkern den Taumelkelch, frei nach Dürer, aber ohne Energie. Beide Gruppen sind ziemlich lahm. Leerer Himmel. Auch hier trägt die Hure in der ersten Ausgabe eine dreifache, in der zweiten aber eine einfache Krone.

Holbein, 17. Blatt (XVII 1—6).

Dieselbe Disposition. Der Drache und die Hure mit dreifacher Krone fast ganz identisch mit W., nur streckt die Hure hier die Rechte mit dem Pokal, wie bei Dürer, in die Höhe. Es war die Energie im Ausdruck der vorgeschriebenen Bewegung, die Holbein hier selbstständig mit Dürer zusammentreffen liess. Die Völker und Könige der Erde sind frei und lebendig gezeichnet.

Wittemberg 18. Blatt zu Kap. XVIII.

Zwei Engel im Himmel, der eine Babylons Fall verkündigend (Vers 1 ff). Fünf Kaufleute d. h. Römische Kanonisten wehklagen über

den Fall von Babylon d. h. den Brand der Stadt Rom, bei der die Engelsbrücke, die Engelsburg, die grosse runde Bastei beim Vatikan und das Belvedere genau angegeben sind.

Holbein, 18. Blatt (XVIII).

Vollständig identische Disposition. Vier von den „Kaufleuten" sind in derselben Stellung herübergenommen, Alles aber ist zu eigenthümlichem Leben erhöht. — Auch hier ist die Engelsburg deutlich gezeichnet.

Wittemberg 19. Blatt zu Kap. XIX.

Im Himmel wirft das Heer Gottes das Heer des Satans zurück. Der Engel ruft die Vögel des Himmels zum Frass herbei. Im Vordergrund stürzt der Drache aus dem Himmel in den brennenden Schwefelpfuhl.

Holbein, 19. Blatt (XIX).

Die ganze Komposition in allen Einzelheiten — bis auf einige Figuren unter den Reitern — identisch mit W.

Dürers vierzehnte Figur zu Kap. XX und XXI.

Im Vordergrund: Der Engel verschliesst den Drachen auf tausend Jahre in den Abgrund d. h. in eine Zisterne. Im Hintergrund zeigt der — etwas hölzerne — Engel dem Johannes das himmlische Jerusalem. Es ist dies eine an einen Berg angelehnte Stadt, rechts vom Ufer eines Sees, vorn von einem Fluss oder vom Stadtgraben bespült, über welchen aus den Stadtthoren die Brücken führen. Die Mauern, Thürme und Thore ziehen sich bis an den Berg hinauf.

Wittemberg, 20. Blatt zu Kap. XX (1—3).

Der Engel verschliesst den Drachen in die Zisterne. Dieses geringe und einfältige Bild hat

Holbein, 20. Blatt (XX 1—3)

unter Beibehaltung der Disposition frei, ja mit Humor behandelt.

Wittemberg, 21. Blatt zu Kap. XXI.

Der — lebhaft bewegte — Engel zeigt dem Johannes das himmlische Jerusalem. Dies entspricht — nur von der Gegenseite — ziemlich genau dem Dürerschen; doch ist hier kein See, sondern blos ein Fluss, über den drei Brücken zu den Thoren führen. Im Vordergrund das Monogramm  zwar nicht mit festen, sondern in gebrochenen Linien.

Holbein, 21. Blatt (XXI).

Vollständig dieselbe Disposition. Obwohl sich auch die Zeichnung dem W. Bilde genau anschliesst, so kommt doch hier durch das Freistehen des Felsens und der beiden Figuren auf demselben und durch die prachtvolle Perspektive der Landschaft eine ganz neue Wirkung in diese Szene. Bei der Stadt sind die allgemeinen Motive des W. Vorbildes: Anlehnung an einen Berg, Brücken und Brückenthore,

und die den Berg hinansteigenden Befestigungen beibehalten. Aber sie sind neu kombinirt. Unverkennbar schwebte dem Künstler — wie schon Woltmann richtig gesehen — Luzern mit seinen Müseggthürmen, der Stiftskirche, der Kapellenbrücke und den Wasserthürmen vor. Wohl trug Holbein diese Stadt, deren Bild er an so bedeutungsvoller Stelle vorführte, in besonders lebhafter und freundlicher Erinnerung.

Aus dieser Zusammenstellung ergeben sich folgende Thatsachen:

1) Holbein hat seine Zeichnungen zur Apokalypse nach den Bildern der ersten (September-) Ausgabe der Lutherischen Uebersetzung des Neuen Testaments gefertigt. Sie fallen also ohne Zweifel noch ins Jahr 1522.

2) Es stand ihm die Auswahl der Scenen und die Anordnung der Bilder im Einzelnen nicht frei, er hatte vielmehr die Aufgabe, diese bestimmten Vorlagen für den Nachdruck der Wittemberger Bibelübersetzung nachzuzeichnen.

3) Dürers apokalyptische Bilder waren ihm bei dieser Arbeit mindestens nicht zur Hand, aller Wahrscheinlichkeit nach überhaupt unbekannt. Es ist nicht anzunehmen, dass wenn Holbein diese genialen Kompositionen kannte, sie ihn nicht irgendwie, wenigstens in denjenigen Punkten, wo er von der Wittemberger Vorlage abwich, beeinflusst hätten.

Es ist demnach unstatthaft, die Holbeinischen Bilder zur Apokalypse direkt mit den Dürerschen in Vergleichung zu setzen, oder gar sie als Nachahmung derselben zu bezeichnen.

Wer ist nun aber der Zeichner der Wittemberger Bilder, an welche Holbein gebunden war? Man hat das Monogramm auf dem letzten Blatte auf Hans Brosamer beziehen wollen (Brulliot I. N. 962), aber ohne allen Grund. Es entspricht nicht einmal Brosamers Zeichen, das nie in umgekehrter Lage vorkommt. (Passavant IV p. 32). Sodann war er 1522 wohl noch zu jung, um solche Kompositionen zu zeichnen. Auch weiss man Nichts von einem Aufenthalt Brosamers in Wittemberg. — Nagler in seinen »Monogrammisten« sagt ganz richtig: »Es handelt sich um einen ältern Meister, welcher als Zeitgenosse des Lucas Kranach sen. wahrscheinlich in Wittemberg lebte«. (I. 1875.)

Denn darüber kann kein Zweifel walten, dass die Blätter in Wittemberg entstanden sind. Nach der »Historischen Nachricht von der — Verdeutschten Bibel Doct. Martini Lutheri — — von M. Johann Melchior Krafft, Past. Primarius, auch Kirchen- und Schul-Inspektor, Altona 1735« (p. 65), hätte Luther selbst die Bilder angegeben, um dem Volke die Deutung der Apokalypse auf das Papstthum zu veranschaulichen — eine Angabe, die zwar nicht weiter nachgewiesen wird, aber auch als blosse Vermuthung alle Wahrscheinlichkeit für sich hat. In Wittemberg aber ist natürlich Cranach, der Freund und Mitarbeiter Luthers, der nächstliegende Künstler, der sich darbietet. Wirklich berichtet nun auch Krafft (a. a. O. p. 66), dass der katholische Theologe Hieronymus Emser, als er sein gegen die Lutherische Uebersetzung gerich-

tetes Deutsches Neues Testament herausgeben wollte, sich im Auftrag Herzog Georgs von Sachsen an Cranach gewendet habe, »um selbigem die Formen der Figuren (dieser Bilder) abzukaufen, welche er dann auch gar gern, mit Lutheri derentwegen bezeugten Freuden, wie Emser mit diesen Bildern übel ankommen würde, für 40 Reichsthaler erhielte und daher selbige in allen Stücken ungeändert mit abdrucken liess.« Allein diese Nachricht (wiederholt in Panzers Versuch p. 40) beweist, wie Schuchardt in »Lukas Cranachs des Aeltern Leben und Werke« II. Theil Leipzig 1851 (p. 208 ff) richtig bemerkt, nicht, dass Cranach an der Arbeit direkten Antheil hatte, sondern nur, dass die Holzstöcke in seinem Besitz waren, was allerdings vermuthen lässt, dass sie in seiner Werkstätte entstanden. Und wenigstens Eine Figur, die Babylonische Hure, ist entschieden Cranachisch (Blatt 17), andere erinnern mehr oder weniger an seine Art, so der eine der beiden Zeugen (Blatt 11) und einzelne Engel. Daher zählt denn auch Heller (Lukas Cranachs Leben und Wirken 2. Auflage, Nürnberg 1854) die Holzschnitte unter N. 23—43 seines Holzschnitt- und Kupferstichwerkes als Arbeiten Cranachs auf. Schuchardt dagegen verwirft sie: »Mir scheinen die meisten Compositionen ein zusammengestoppeltes Machwerk von einem unbedeutenden Menschen, und wenn man es ja mit Cranach wegen der Bibelübersetzung Luthers in Zusammenhang bringen will, vielleicht von einem Schüler desselben, grösstentheils aus der Dürerschen »Passion« (lies: Apokalypse), Manches nach Cranachschen Zeichnungen zu sein.« Bartsch und Passavant führen sie gar nicht auf. Nagler sagt: »Die Blätter halten den Vergleich mit andern Holzschnitten nach Cranach nicht aus, und stehen auch den Brosamerschen Arbeiten nach« — Herr Dr. E. His macht in brieflicher Mittheilung folgende Bemerkungen: »In Betreff der 21 apokalyptischen Bilder des Wittemberger Neuen Testamentes von 1522, welche Schuchardt ein zusammengestoppeltes Machwerk eines unbedeutenden Menschen nennt, kann ich diesem wegwerfenden Urtheil nach nochmaliger Durchsicht und Vergleichung derselben mit der Dürerschen Folge nicht beistimmen, und schon die Ehre Holbeins, welcher dieselben als Vorlagen benützt hat, erfordert, dass man ihnen etwas mehr Beachtung schenkt. Ich bemerke zwar wenig Cranachisches darin, sondern werde mehr an Schäufelin und Burgmair erinnert, theilweise auch an Dürer und zwar in Figuren, die ganz von seinen Compositionen abweichen. So z. B. ist das erste Blatt in Composition, Zeichnung und Schnitt ausgezeichnet und hat ganz den Dürerschen Charakter, obwohl es bedeutend anders aufgefasst und componirt ist, als das betreffende in der Apokalypse von Dürer. Die Blätter sind allerdings von ausserordentlicher Verschiedenheit im künstlerischen Werth. Doch möchte ich dafür eher die verschiedenen Formschneider verantwortlich machen, welche die Holzstöcke unter den Händen hatten. Manches verräth trotz der ungeschickten Ausführung einen ungewöhnlichen Meister in Betreff der Compositionen, vgl. z. B. die verschiedenen siebenköpfigen Thiere, die Reiter auf ihren vortrefflich gezeichneten Pferden, die schönen Formen der sieben Leuchter auf dem 1. Bild, durchaus verschieden von den mehr gothischen Dürers. Vielleicht hatte Cranach damals einen besonders begabten Schüler oder Gesellen,

der entweder aus eigener Inspiration oder aus flüchtigen Skizzen seines Meisters die Holzschnitte vorzeichnete.«

Diese durchaus zutreffenden Bemerkungen können aber wohl nur von einem Theil dieser Blätter gelten. Bilder wie N. 5, 6, 14, 20 demselben Meister zuzuschreiben wie die N. 1, 3, 13, 16, 17, 18, 21, fällt uns schwer. Zu gross erscheint der Abstand in Composition und Charakteristik, um sich aus der Flüchtigkeit des Zeichners oder den Verunstaltungen der Bilder durch den Formschneider erklären zu lassen. Wenn aber Cranach — wie schon der Mangel seines Monogramms beweist, das er doch überall, auch bei seinen mittelmässigen Arbeiten anzubringen liebte — diese Zeichnungen nicht selbst fertigte, sondern in seinem Atelier besorgen liess, ist es da nicht ebenso natürlich an mehrere, ungleich begabte Gehülfen zu denken, als an einen einzigen? Offenbar drängte die Arbeit. Möglicherweise kam der Gedanke an diese polemischen Illustrationen Luthern erst während des Druckes des Neuen Testamentes.

Von diesen Wittemberger Holzstöcken kamen laut Panzers Nachweisungen — entsprechend den von Krafft gemeldeten Verhandlungen — 19 zum Wiederabdruck in Emsers Uebersetzung des N. Test.:

Das naw testament nach lawt der Christlichen kirchen bewerten text, corrigirt, und widerumb zu recht gebracht. m. d. xxvij — Folio — Zweites Titelblatt: Das New Testament 1527. — Am Schluss: Gedruckt zu Dreßden durch Wolffgang Stöckel. Panzer, Versuch p. 34—40.

Die Blätter 5 und 6 wurden durch fremde Tafeln von kleinerm Format ersetzt, bezeichnet M.D. XXVII. L. G.

Die übrigen 19 Tafeln aber sind die Wittemberger Originalholzstöcke, und nicht, wie Woltmann annahm, »vergrösserte Nachbildungen« der Holbeinischen Holzschnitte.

Kopien der Wittemberger Originalholzschnitte (in Folio) kommen schon vor in den Wittemberger Oktavausgaben des N. Test. von 1524 an (Panzer Entwurf p. 64 ff.); und von diesen hinwiederum wurden dann — oft unter Mitbenützung der Dürerschen Bilder — die zahlreichen Nachbildungen genommen, die wir in Augsburger, Leipziger, Nürnberger, Strassburger, Kölner u. a. Drucken finden. Diese Nachbildungen zu verfolgen liegt aber ausser unserer Aufgabe. Nur von Einer Bearbeitung, der Burgmair zugeschriebenen, mag, um der Bedeutung des Meisters willen, noch ein Wort gesagt sein.

Diese Bilder wurden gefertigt für Sylvan Otmars Nachdruck der Lutherschen Uebersetzung des N. Test., in dessen verschiedenen Auflagen sie successive erschienen.

Das neu Testament, Folio, ohne Datum oder Druckort mit CCII Blättern, am Ende blos das Wort finis, »enthält sechs Holzschnitte zur Offenbarung, welche zwei Drittel des Blattes einnehmen«. Panzer, Entwurf p. 91 f.

Das neu Testament, Folio, ohne Datum oder Druckort, mit CCIIII Blättern, am Ende blos das Wort Finis, enthält neun Holzschnitte zur Offenbarung, welche zwei Drittheile des Blattes einnehmen und alle mit H. B. bezeichnet sind. — Diese Panzer unbekannte Ausgabe besitzt die Zürcher Kantonal-Bibliothek.

Das neu Testamant, Folio. Am Ende: Gedruckt und seligklich volendet ist diß New Testament, in der Kaiserlichen Stat Augspurg, durch Silvanum Ottmar, bey sant Ursula closter auff den XXI tag Marcii des M. D. XXIII iars — enthält laut Panzers Entwurf p. 92 f. CCVIII Blätter und 21 Figuren von Hans Burgkmair.

Passavant III 270 f. zählt im »œuvre de Hans Burgmair le vieux« auf: douze feuilles de l'apokalypse (die NN. 1, 2, 7, 10. 11, 16, 17, 19, 18, 12, 20, 21 der Wittemberger Bilder). »On les trouve employées pour la première fois dans le nouveau testament imprimé à Augsbourg en 1523 in fol. par Sylvam (sic) Ottmar.« Es ist nicht klar, ob dies ein inkompletes Exemplar der vorigen Ausgabe oder ein eigener Druck ist.

Das neu Testament etc. Folio. Am Ende: Gedruckt etc. durch Silvanum Otmar bey sant Ursula closter auf den VII. tag Junii MDXXIIII iars — enthält nach Panzers Entwurf (p. 94 f.) gleichfalls »die 21 Figuren, welche zwey Drittel des Blatts einnehmen.« Nach diesem Druck führt Nagler (Monogr. II p. 247) die Bilder auf.

Von diesen 21 Figuren kennen wir nur die 9 von 1523. Es sind ganz freie Compositionen auf Grund einerseits der Dürerschen Originalien, anderseits der Wittemberger Bilder 1—9. Charakteristisch ist das Bestreben, die einzelnen Figuren womöglich in die Diagonale zu rücken, um dadurch der Scene eine grössere Lebendigkeit zu geben. Im Uebrigen aber sind die Bilder ohne besondern Werth und wenn wirklich von Burgmair, eine der schwächsten Leistungen dieses Künstlers. Indess ist eben die Frage, ob das Monogramm H. B., dessen sich noch so mancher andere Künstler bediente (vergl. Nagler Band II), nicht anders zu deuten sei. Passavant a. a. O. will die Compositionen, als zu schwach für den alten Burgmair, dem jungen zuschreiben. Doch ist das eine Vermuthung ohne thatsächlichen Anhalt.

Ein Schüler Dürers, Hans Schäufelin, fertigte Kopien oder freie Nachbildungen dieser Wittemberger Holzschnitte für „Das buch des Newen Testaments Teutsch Mit schönen figuren M.DXXIII. Gedruckt in der Kayserlichen Stat Augspurg durch Hanens Schönsperger. Folio. „Jn der Offenbarung Johannis sind 21 Figuren, welche die ganze Seite einnehmen. Fünf davon haben Scheufelins Zeichen.“ Panzer, Entwurf p. 87 ff. Vgl. Pass. III p. 231. Nagler, Monogr. III 568.

B. Illustrationen zu den Basler Nachdrucken des Alten Testamentes.

Luthers Uebersetzung des ersten Theiles des Alten Testamentes d. h. der fünf Bücher Moses erschien in folgenden Originalausgaben in Folio:

1. Das Allte Testament deutsch. M. Luther Wittemberg. (1523, Melchior Lother). Erster Druck. Panzer Entwurf p. 147.

2. Das Allte Testament deutsch. M. Luther Wittemberg. — Am Schluss: Gedruckt zu Wittemperg. Melchior und Michel Lotther gebruder. M. D. xx iii. Zweiter Druck. Panzer Entwurf p. 148.

3. Das Allte Testament deudsch. M. Luther. Wittemberg M. D. XXVI. — Am Schluss: Gedruckt zu Wittemberg, Michel Lother M. D xxvi. Sechster Druck. Panzer Entwurf p. 152.

In diesen drei Ausgaben finden sich nach Panzers genauen und durchaus verlässlichen Beobachtungen dieselben elf Holzstöcke abgedruckt. Uns liegt die Ausgabe von 1526 — im Besitz der Basler Universitätsbibliothek — vor, und diese zeigt in der That elf Holzschnitte, welche bei einer Höhe von 0,22 bis 0,232 und einer Breite von 0,13 bis 0,16 jeweilen die ganze Folioseite einnehmen.

Auch von dieser Uebersetzung des Alten Testamentes erschienen — wie von derjenigen des Neuen — sofort eine ganze Reihe von Nachdrucken. In Basel waren es wiederum die beiden Buchdrucker Thomas Wolff und Adam Petri, die sich dieses einträglichen Geschäftes bemächtigten.

III. Nachdruck des Thomas Wolff.

Diesen Nachdruck beschreibt Panzer genau in seinem Entwurf p. 176. Vgl. dessen Annalen II p. 130 Nr. 1609. Auch Professor Mezger in seiner verdienstlichen »Geschichte der deutschen Bibelübersetzungen in der schweizerisch reformirten Kirche von der Reformation bis zur Gegenwart«, Basel 1876, führt denselben an seiner Stelle auf, ohne freilich auf die Illustrationen einzugehen (pag. 48). Das Buch scheint aber ausserordentlich selten zu sein, daher seine Holzschnitte allen bisherigen Kunstforschern entgangen sind. Panzer kannte ein einziges Exemplar, dasjenige auf der Berner Stadtbibliothek. Leider sind in diesem aber, seit Panzer es gesehen, die drei ersten, nur eingehefteten, nicht eingedruckten Bilder, herausgerissen worden. Um so werthvoller ist ein zweites, vorzüglich erhaltenes Exemplar, das die Zürcher Stadtbibliothek besitzt. Der Titel lautet:

Das Allt / Testament yetzt / recht grüntlich auß dem / Ebreischen teutscht und auf / ein rechten verstant bracht. / Und an vil örtern erklärt / unnd besser, welchs in den / vorigen gar schwer, tun / ckel und falsch gewesen ist. / Zu Basel. / M.D xxiij.

Dieser Titel steht in der schönen Einfassung, welche Wolff sich für seinen Nachdruck des Neuen Testamentes von Holbein hatte zeichnen und von Lützelburger schneiden lassen, Pass. 69, Woltm. 213.

Die Vorrede (Luthers) auf 11 und die Sacherklärungen auf weitern 2, ebenfalls unnumerirten Blättern gehen dem Text vorauf. Dieser füllt CCL(V)II, irrthümlich gedruckt CCLII, Blätter. Den Schluss machen auf Blatt CCL(V)II und vier nicht numerirten Blättern zwei Register. Am Ende: Zu Basel durch Thoman / Wolff, im iar als man / zalt M.D / xxiij — Das Format ist klein Quart oder gross Oktav.

In das gewöhnliche Oktavformat reducirt (0,123 bis 0,124 hoch und 0,075 breit) wiederholt nun dieser Nachdruck die elf Wittemberger Bilder. Der Augenschein lehrt sofort, dass Holbein diese Reduction besorgt und die Bilder auf den Stock gezeichnet hat. Die Vergleichung der Originale und der Nachbildungen ergiebt Folgendes:

1. Wittemberg p. IIII Rückseite (zum I. Buch Moses, Kap. VII).

Die Sündfluth. Oben schweres Gewölk, aus welchem sich der Regen über Land und Meer ergiesst. Die Mitte des Bildes nimmt die Arche ein, ein

langer, flacher Kasten mit der Aufschrift: DER KASTE NOE. Hinter demselben sieht man rechts auf dem Ufer einen todten Hund und ein todtes Pferd, an welchem der Rabe pickt; darüber schwebt die Friedenstaube; links im Wasser ein todter Ochse und ein anderes Thier. Der untere Theil des Bildes zeigt den überschwemmten Erdboden, auf welchem entwurzelte Bäume, todte Menschen und Vieh durcheinander liegen.

Basel, als eigenes Blatt bei Fol. VIII eingeheftet.

Genau dieselbe Komposition. Auch hier ist das Gewölk schwer und ungeschickt. Der Kasten, identisch mit dem auf der Vorlage, trägt auch hier die Ueberschrift DER KASTE NOE. Rechts von demselben der am Pferdeaas nagende Rabe und über ihm die Friedenstaube. Die übrigen Figuren des Hintergrundes sind weggelassen. Von denen des Vordergrundes hat Holbein gleichfalls nicht alle herübergenommen, einige aber ohne Weiteres kopirt, so den Ochsen und den mit dem Gesicht auf dem Boden liegenden, die Arme ausstreckenden Mann. Diese untere Partie ist — im Gegensatz gegen die Wolken — ganz meisterhaft ausgeführt.

Unterschrift dieses Blattes: Im Ersten buch das vij Capitel.

Die Mittelpartie dieses Bildes, nämlich den Kasten mit der darüber schwebenden Friedenstaube hat Holbein in seinen Icones Historiarum Veteris Testamenti verwendet, die todten Thiere alle aber weggelassen. Auch ist der Holzschnitt der Icones von der Gegenseite.

2. Wittemberg p. XIIII Rückseite (zu Kap. XXII).

Der Engel hindert Abraham am Opfer seines Sohnes. Isaak kniet auf einer sorgfältig geschichteten Scheiterbeige, das Gesicht halb nach dem Beschauer gekehrt. Von rechts aber kommt der Engel und hält dem rückwärts und aufwärts blickenden Abraham den Griff des Schwertes. Unter dem Widder der Engel, der sich im Gebüsch verfangen. Im Hintergrund links eine Stadt, im Vordergrund Gestrüpp.

Basel, als eigenes Blatt bei Fol. XXV eingeheftet.

Freie Wiederholung dieser Scene mit Beibehaltung der allgemeinen Disposition. Die Stellung und das Kostüm Abrahams sind nahezu unverändert. An die Stelle des hölzernen Isaak der Vorlage ist aber eine ganz neue Figur von tiefster Empfindung getreten. In rührender Ergebung kniet hier der Knabe, ganz im Profil gesehen, mit gesenktem Haupt und gefalteten Händen, den Todesstreich erwartend. Das Bild steht im vollkommensten Gegensatz gegen das entsprechende der Icones, wo Abraham seinem an Händen und Füssen geknebelten, in Todesangst zuckenden Sohn den Kopf gewaltsam auf den Holzstock niederdrückt, auf dem dieser ausgestreckt liegt.

Unterschrift des Blattes: Im Ersten buch das xxij Capitel.

3. Wittemberg p. XXI (zu Kapitel XXVIII).

Jakob sieht im Traum die Himmelsleiter. Jakob, eine plumpe Figur, liegt mit dem Haupte nach links gekehrt im Vordergrund. Hinter ihm steigt die Himmelsleiter mit den Engeln nach rechts aufwärts. Den Hintergrund bildet eine Landschaft mit Stadt, das Ganze von sehr geringer Arbeit.

Basel als eigenes Blatt bei Fol. XXXIIII eingeheftet.

Dieselbe Scene. Die Figur Jakobs, der gleichfalls mit dem Kopf nach links hin gekehrt, im Vordergrund liegt, ist von dem Wittemberger Vorbild abhängig und darum etwas schwerfällig gerathen, der Ausdruck des Schlafes im ganzen Körper aber überzeugend. Die Himmelsleiter geht hier von rechts unten nach links oben, und die Engel, die auf derselben emporklimmen, sind — ganz in der Art der Engel auf dem grossen Blatt der Weltschöpfung in Adam Petris Altem Testament — s. unten — charakteristische Holbeinische Figuren voll Leben und Naivetät. Auch Gott Vater ist so schön wie ausdrucksvoll gezeichnet. Den Hintergrund bildet die Aussicht auf ein Gebirge, an dessen Fuss ein See und eine Stadt mit gedeckten Brücken und Wasserthürmen. Man wird sofort an Luzern mit dem zur Seite aufsteigenden Rigi erinnert.

Das Blatt kann als eine neue Holbeinische Komposition betrachtet werden. Es trägt die Unterschrift: Im Ersten buch das xxviij Capitel.

Die folgenden Holzschnitte der Basler Ausgabe sind sämmtlich in den Text eingedruckt und haben keine Unterschriften.

4. Wittemberg p. XXXI (zu Kapitel XLI).

Joseph legt dem Pharao seine Träume aus. Doppelbild. Obere Abtheilung: In einem weiten leeren Gemach, das sich nach dem Beschauer zu in eine Säulenstellung öffnet, liegt Pharao ganz entkleidet in seinem Bette. Ihm zur Seite steht Josef, seine Träume deutend, beide mit dem Gesicht dem Beschauer zugekehrt. Untere Abtheilung: Rechts stehen die sieben fetten und die sieben magern Kühe, links die fetten Aehrenbüschel und die magern Aehren. Eine namentlich in der obern Hälfte höchst dürftige Komposition.

Basel Fol. LI.

Derselbe Gegenstand. Obere Abtheilung: Der König PHARAO liegt unbekleidet, mit dem Kopf nach rechts gekehrt, in seinem Bette, dessen Vorhänge zurückgeschlagen sind, in einem von Säulen eingefassten Schlafgemach. Zu ihm tritt von links her Josef mit der Gebärde eines Arztes und deutet ihm seinen Traum. Beide Personen sind scharf im Profil. Untere Abtheilung: Vorn, die ganze Breite des Bildes füllend, die sieben fetten und die sieben magern Kühe; hinter diesen die fetten und die magern Aehren.

Hier ist innerhalb des Schemas der Wittemberger Vorlage ein vollkommen neues Bild entstanden. Die ganze Darstellung ist von höchster Lebendigkeit, die ihren Gipfel erreicht im Ausdruck der hungernden Thiere.

5. Wittemberg Fol. LVIII (zu II Moses XXV).

Der Räucheraltar und die Bundeslade. Im Innern eines Gemaches steht der Räucheraltar mit vier Hörnern an den vier Seiten. Hinter demselben erhebt sich eine Mauer und auf dieser steht die Bundeslade mit den durch die Ringe gestossenen Tragstangen.

Basel. Fol. XCVII.

Einfache Kopie dieses Vorbildes: Eine Aenderung bemerkt man nur in der Ausführung des Hintergrundes des obern, und des Bodens des untern Theiles, welch letzterer im Wittemberger Bild mit Marmorplatten belegt ist, im Basler

Bild dagegen die Erdoberfläche zeigt — Holbein hat die Strich für Strich aus der Wittemberger Vorlage herübergenommene Bundeslade auch in Nr. 53 der Icones (I Paralip. XVI) ohne alle Aenderung wiederholt.

6. Wittemberg Fol. LIX (zum selben Kapitel).

Geräthe der Stiftshütte. Hinten der siebenarmige Leuchter mit Lichtputzer, ein Becher und ein Licht. Vorn der Schaubrodtisch, Schalen, Becher und Kanne.

Basel Fol. XCVII Rückseite.

Einfache Kopie dieses Bildes mit dem Lichtputzer. Die wenigen Abweichungen Holbeins bestehen darin, dass er in der linken Seitenmauer des Gemachs ein Rundfenster (oder Oval) mit Gitter angebracht, eine Schüssel versetzt, anstatt des Thonkruges im Vordergrund eine silberne oder zinnerne Kanne hingestellt, endlich die Ornamente etwas stilisirt, namentlich dem siebenarmigen Leuchter Delphinfüsse gegeben hat. — Alle diese Gegenstände findet man, nur in veränderter Anordnung, aber in der Zeichnung aufs genaueste übereinstimmend, in Nr. 16 der Icones (Exodi XXV) wieder.

7. Wittemberg Fol. LX (zu Kapitel XXVI).

Ein Hof, mit grossen Steinen gepflastert und von einer Mauer umgeben. Im Vordergrund ist einer der mit Cherubsköpfen gewirkten Teppiche aufgespannt. Im Hintergrund rechts Wald, links Gebäude.

Basel Fol. LX (zu Kapitel XXVI).

Einfache Kopie ohne eine einzige Zuthat. Holbein hat sich darauf beschränkt, die Hofmauer als Quadermauer auszuführen und den Hintergrund zu stilisiren. So hat er aus dem Häuserknäuel links ein burgähnliches Städtchen gemacht.

8. Wittemberg Fol. LXI (zum selben Kapitel).

Doppelbild zur Veranschaulichung der Konstruktion der Stiftshütte. In einem Gemache, in dessen Hinterwand man rechts eine schmale Lichtöffnung sieht, stehen in einer um zwei Stufen erhöhten, mit Steinplatten belegten obern Abtheilung die Bretterladen der Stiftshütte. Sie sind in die Fussgestelle eingepasst und durch die Querstangen zu einer Wand verbunden. In der untern (mit Steinen gepflasterten) Abtheilung des Gemaches die Veranschaulichung, wie die Laden und die Querstangen sich in den Ecken zusammenschliessen und wie den am Fussende der Laden angebrachten Zapfen die Fussgestelle entsprechen.

Basel Fol. XCIX Rückseite.

Einfache Kopie. Die einzige Aenderung Holbeins ist: ein Gitterfenster anstatt der Lichtöffnung.

9. Wittemberg Fol. LXII (zu Kapitel XXVII).

Das Innere eines Gemaches. Der Boden ist mit abwechselnd weissen und schwarzen Marmorplatten ausgelegt. Im Hintergrund ein Springbrunnen im Renaissancestil, vorn der Brandopferaltar mit den vier Hörnern an den Ecken, und die Opfergeräthe, Schaufel, Gabel und Schüsseln.

Basel Fol. C. Rückseite.

Einfache Kopie. Unterschiede sind blos: Das Gemach hat an der Hinterwand ein vergittertes Rundfenster, links einen Kreuzstock. Der Brunnen ist besser stilisirt und hat — nicht gerade passend — oben auf der Brunnensäule anstatt des Ornamentes eine sitzende Figur. Die Opfergeräthe sind etwas geschickter angeordnet und die je zweite Marmorplatte des Fussbodens ist mit kreisförmiger Füllung ausgelegt.

10. Wittemberg Fol. LXIII (zu Kapitel XXVII).

Perspektivische Ansicht der Stiftshütte und ihres Hofes. Innerhalb des von Säulen und Netzwerk umschlossenen, mit Steinen gepflasterten Hofes sieht man den Brandopferaltar mit seinen Opfergeräthen, den Springbrunnen, und die Stiftshütte. Bei letzterer ist der Vorhang geöffnet und die Decke zurückgeschlagen, so dass man gleichfalls ins Innere blickt und den Leuchter, den Schaubrodtisch, den Räucheraltar und die Bundeslade gewahrt. Alle diese Details entsprechen genau der Ausführung auf den vorhergehenden Bildern. Im Hintergrund eine rohe Landschaft.

Basel Fol. CI Rückseite.

Einfache Kopie. Einzige Unterschiede: Die Opfergabel und die Schüssel im Vordergrund des Hofes sind gekreuzt. Die Stricke und Pflöcke, welche die Säulen des die Stiftshütte umfassenden Hofes halten, wurden weggelassen. Im Hintergrund eine allerliebste Schweizerlandschaft mit einem Dorf. Vom Kirchthurm herunter weht eine Fahne.

11. Wittemberg. Fol. LXIIII Rückseite (zu Kapitel XXVIII).

Der Hohepriester im Amtsornat, genau nach der biblischen Beschreibung. Die Figur hält die Linke an den Gürtel, die Rechte ist etwas erhoben und geöffnet. Im Hintergrund einige Striche, die wie ein Aehrenfeld aussehen.

Basel Fol. CII.

Einfache Kopie bis in alle Details des Gewandes. Auch die Haltung der Hände ist identisch, nur die Finger sind bei Holbein etwas weniger ungraziös, im Uebrigen ist das Schwere der ganzen Figur in seiner Kopie eher vermehrt als vermindert. Der Hintergrund ist ausgeführt, eine Landschaft mit Gebirge, rechts vorn ein Baumstück.

Obwohl die Basler Bilder nach obiger Gegenüberstellung der Mehrzahl nach einfache Kopien der Wittemberger sind, so kann doch darüber kein Zweifel bestehen, dass sie von Holbein bearbeitet, und zwar von ihm selbst auf den Stock gezeichnet worden sind. Die Kraft der Charakteristik in den Personen und Thieren (bei Nr. 1—4), die Feinheit und Sicherheit aller architektonischen und ornamentalen Theile (bei Nr. 5—11), endlich die Behandlung des Landschaftlichen weisen entschieden auf seine Meisterhand hin.

Thomas Wolff setzte den Nachdruck des Alten Testamentes von Luther nicht fort, sondern überliess denselben seinem Kollegen Adam Petri, der sich für seine Illustration nicht an die Wittemberger Holzschnitte hielt. Damit fiel

auch für Holbein die Veranlassung weg, die weitern Wittemberger Bilder zum Alten Testament zu kopiren.

Was die Wittemberger Originalbilder betrifft, so ist hier gar Nichts, was an die Art Cranachs erinnerte; auch im Formschnitt sind sie unter einander sehr verschieden.

Die Kopien nach diesen Wittemberger Bildern sind ausserordentlich zahlreich, können hier aber nicht verfolgt werden. Einzig mag bemerkt werden, dass Göze in seinem »Verzeichniss seiner Sammlung seltener und merkwürdiger Bibeln« Halle 1774 (p. 150 Nr. 239) eine Ausgabe vom 29. Okt. 1523 erwähnt, die nach seiner Meinung ein Basler Nachdruck des Thomas Wolff ist, während Panzer, Entwurf p. 165 sie für einen Augsburger Druck hält. Sie hat uns nicht vorgelegen.

Kopien der Holbeinischen Bilder kennen wir nicht.

IV. Nachdrucke des Adam Petri.

DAs Alte Testament deutsch, Der ursprunglichen Hebreischen warheit nach, auffs trewlichst verdeutscht Und yetzmals in disem truck durch den tolmetschen erleuchtet mit vil hübschen der bsunder schweren orten außlegungen und erklerung, Die keyn ander drück haben Zu Basel, bey Adam Petri im Christmon des M. D xxiij jars. Am Schluss dieses ersten Theiles: Das ende der Bücher Mose.

Panzer Entwurf p. 175, Annalen II p. 130 Nr. 1607.

Dieselbe Ausgabe, nur mit Luthers Namen auf dem Titelblatt und vor der Vorrede: Panzers Zusätze zu seinem Entwurf p. 17. und Annalen Nr. 1608.

Dem zweiten und dritten Theil des Lutherischen Alten Testamentes folgten, sofort wie sie erschienen, die Adam Petrischen Nachdrucke. Da aber Petri nicht die Wittemberger, sondern ältere Augsburger Illustrationen kopirte, so berühren uns die Wittemberger Originaldrucke hier nicht.

DAs Ander teyl des alten Testaments (Josua bis Nehemia) Getruckt zu Basel durch Adam Petri Anno MDxxiiij. Am Schluss: Ende des ander teyls des Alten testaments. Zu Basel bei Adam Petri im jar M. D. xxiiij Im Herbstmon.

Panzer Entwurf p. 177. — Daselbst p. 178 (vgl. Annalen II p. 239 Nr. 2107, 2108) wird auch eine uns nicht bekannte Oktavausgabe dieses zweiten Theils erwähnt. »Weil auch ein dritter Theil in diesem Format vorhanden ist, so ist wahrscheinlich zu schliessen, dass auch der erste auf diese Art bei Adam Petri müsse gedruckt sein.« Ebensowohl aber kann diese Fortsetzung des Alten Testamentes in Oktav von Adam Petri unternommen worden sein, weil Thomas Wolff seinen Oktavnachdruck nicht weiterführte, Oktavausgaben aber neben den Folianten immer gesucht waren. Oder ist umgekehrt Petri mit seiner Oktavausgabe des zweiten Theiles dem Wolff zuvorgekommen? Im einen und im andern Falle hat man nicht nöthig, eine Adam Petrische Oktavausgabe des ersten Theils zu supponiren, die Niemand gesehen hat.

Das dritt Teil des alten Testaments (Hiob, Psalter, die Schriften Salomos) Gedruckt zu Basel durch Adam Petri MDXXIIII im Christmon. — Folio — uns nur aus Panzer, Entwurf p. 178 (vgl. Annalen II p. 239 Nr. 2109) bekannt.

Dann die Oktavausgabe: Zu Basel bey Adam Petri, Im Jenner des jars MDxxv Panzer Entwurf p. 178 (Annalen II Nr. 2601, 2602). — Uns liegt vor: DAs dritt teyl des alten Testaments — Getruckt zu Basel durch Adam Petri Anno MDxxv. Am Schluss: Ende des Hohen lieds Salomo. Gedruckt zu Basel bey Adam Petri im Augst des jars M. Dxxv.

Diese Bibelausgabe nun ist durchweg illustrirt. Das Titelblatt zum ersten Theil ist die unschöne Einfassung von Urs Graf, (Nr. 315 des Verzeichnisses seiner Holzschnitte von Dr. E. His in Zahns Jahrbüchern VI 181), welche Petri seit 1516 brauchte. Am Beginn des Textes aber steht das grosse Blatt der Weltschöpfung, von welchem schon das Amerbachische Verzeichniss bezeugt, und der Augenschein lehrt, dass er von Holbein herrühre. Pass. 7 Woltm. 171. Sodann erkannte Hr. Dr. His Holbeins Hand noch in vier der durchgehenden kleinern Illustrationen: Woltm. 172—175. Diese Beobachtungen sind dahin zu ergänzen, dass auch von diesen fünf Blättern viere Kopien nach ältern Vorbildern sind.

Die älteste mit durchgehenden Illustrationen versehene (ober-) Deutsche Bibel (ohne Titel) mit der Schlussbemerkung: Gedruckt durch anthonium koburger in der loblichen kayserlichen reychstat Nürnberg. Nach der Geburt cristi des gesetzs der genaden vierzehenhundert und in dem dreyundachtzigsten jar am montag nach Jnuocavit — in zwei Foliobänden (Panzer Annalen I p. 133 Nr. 166, Ebert 3137, Hain 3137) enthält 97 Holzschnitte zum Alten Testament. Dieselben sind — ohne den Rand — durchschnittlich 0,18 breit und 0,11 hoch, und weisen theils durch einzelne Formen in den Ueberschriften, theils durch das durchgehende Burgundische Kostüm auf einen niederländischen Ursprung hin. In der That sind diese Holzstöcke nach Gözes verlässlichen und sachkundigen Vergleichungen dieselben, welche die erste niedersächsische oder niederländische Bibel ohne Jahr und Druckort, aber um 1480 zu Köln gedruckt (Panzer, Annalen I p. 15, Ebert. 2347 Biblia Saxonica inferior, Hain 3141, 3142) enthält, und welche nach 1522 in der zu Halberstadt nachgedruckten niedersächsischen Bibel (Panzer Annalen II p. 53 Nr. 1253) verwendet wurden. Siehe Johann Melchior Göze: »Verzeichniss seiner Sammlung seltener und merkwürdiger Bibeln.« Halle 1777 p. 149 und desselben »Versuch einer Historie der gedruckten niedersächsischen Bibeln vom Jahr 1475 bis 1621.« Göze erweist hier die Priorität des Kölner Druckes vor dem Nürnbergischen aus Vergleichung der Texte und fährt dann fort: »Ueberdem sagt der Cölnische Uebersetzer oder Drucker in der Vorrede ausdrücklich: dass er diese Figuren habe zu Nutzen und Vergnügen der Leser machen lassen und zwar nach den Gemälden die in vielen Kirchen und Klöstern befindlich waren.«

Diese 97 grossen Holzschnitte nun — sammt den entsprechenden 12 zum Neuen Testament (4 Evangelisten und 8 Bilder zur Apokalypse) — liess Hans Schönsperger in Augsburg Stock für Stock in verjüngtem Maassstab, wie er dem verkleinerten Format seiner Bilder entsprach (0,13 breit, 0,085 hoch) nachschneiden. Diese Nachschnitte finden sich nach Panzer in folgenden Augsburger Bibeldrucken: Schönberger 1487 (Annalen I p. 165

Nr. 236) und 1490 (p. 182 Nr. 285), Hans Otmar, im Verlag von Johannes Rynmann von Oringen 1507 (p. 275 Nr. 575) und Silvanus Otmar im selben Verlag, 1518 (p. 410 Nr. 888). Die Drucke von 1487, 1490 und 1507 liegen uns vor. Die Holzstöcke sind allerdings identisch. Bei dem 88. Bild (David, am Beginn des Psalters) und in der Apokalypse findet sich das Monogramm  auf welches gestützt Nagler (Monogr. II 203) diese Holzschnitte dem als Augsburger Maler und Buchdrucker bekannten Hans Bemler zuschreibt.

Adam Petris Altes Testament nun, im Text ein einfacher Abdruck Luthers, ist in den Bildern Nichts anders als eine meist auf den Millimeter stimmende Reproduktion dieser Augsburger Vorlagen. Die Uebereinstimmung der ganzen Reihenfolge ist eine vollkommene, nur dass bei Adam Petri die Bücher Tobias und Judith, die Luther noch nicht übersetzt hatte, und folglich auch die betreffenden Bilder Nr. 81—84 fehlen. In Bezug auf die Behandlung dieser Vorlagen aber ergiebt sich ein grosser Unterschied. Einzelne Blätter bei Adam Petri sind geradezu Strich für Strich kopirt wie z. B. Jefta, Elkana, Elis Tod etc. Andere sind freier nachgebildet, noch andere endlich lehnen sich bloss an die Augsburger Bilder an. Gemeinsam ist sämmtlichen Basler Bildern nur, dass das Burgundische Kostüm der Vorlagen durchgehends in das zeitgenössische des dritten Decenniums des XVI. Jahrhunderts übersetzt ist. Panzer hat daher vollkommen richtig gesehen, wenn er (Entwurf p. 176) sagt: »Die Holzschnitte sind nach denen in der von Silvan Otmar 1518 zu Augspurg in Folio gedruckten Bibel befindlichen gearbeitet, doch so dass sich der Meister dabei bisweilen einige Freiheit genommen hat.« Nur darin ist er zu präcisiren, dass wir es hier nicht mit Einem Meister, sondern augenscheinlich mit mehrern zu thun haben. Manche Bilder sind ganz elend, andere besser; einzelne (z. B. die Opferung Isaaks) verrathen einen Künstler, der ungefähr in der Mitte zwischen Holbein und Urs Graf steht; einige endlich sind von Holbein gezeichnet. »Was den Formschneider betrifft — schreibt mir Herr Dr. His — so finde ich auf einer Wetterfahne in dem Bilde, wo der keusche Josef ins Gefängniss geführt wird, den Buchstaben K. Dieser würde auf den Namen des Formschneiders Kupferwurm passen, für welchen sich der Rath von Basel beim Kaiser Maximilian 1517 verwenden musste, damit derselbe für seine Arbeit am Theuerdank bezahlt werde. Das betreffende Schreiben habe ich im II. Band von Zahns Jahrbüchern p. 244 veröffentlicht.«

Wie verhalten sich nun die fünf von Holbein bearbeiteten Blätter zu diesen Vorlagen?

Die Weltschöpfung. Woltmann 171. Bei kaum merklich vergrössertem Format (Augsburgerbild 0,132 breit, 0,135 hoch — Holbein 0,14 breit, 0,145 hoch) ist die Disposition vollständig beibehalten, im Einzelnen aber Alles zu eigenthümlichem Leben erhöht. Beim Mittelbilde, der Schöpfung des Weibes, ist Adam nur im Gesichtsausdruck und in der Haltung der Beine, Gott Vater in Stellung und Kostüm verändert, wie auch der Flügelknabe, der ihm den Mantel hält, eine Zuthat Holbeins ist. Von den Thieren ist der

Hirsch aus der Vorlage herübergenommen. Im äussern Kreis ist zunächst der segnende Gott Vater frei und schön umgestaltet, namentlich aber sind die im Augsburger Holzschnitt ganz einförmigen und sämmtlich mit gefalteten Händen dastehenden Engel aufs mannigfaltigste belebt. Die obere Hälfte derselben betet den Schöpfer an, die untere lässt, wieder von betenden unterbrochen, die himmlische Musik (Orgel, Guitarre, Dreiangel, Posaunen, Trompete, Geige, Horn und Harfe) erklingen. Endlich die vier die Ecken füllenden Winde sind bei Holbein nicht nach auswärts, sondern dem Bilde zu gekehrt und blasen mit gewaltiger Kraft in dasselbe hinein. Die Vortrefflichkeit dieses Holbeinischen Bildes tritt erst in ihr volles Licht, wenn man die alterthümlich steife Vorlage kennt, an die dasselbe gebunden war.

Abraham kniet vor den drei Engeln. W. 172. Auch dieses Bild schliesst sich in der Disposition — rechts der Baum, dann die drei neben einander stehenden Engel, dann Abraham, dann die offene Pforte seines steinernen Hauses ohne die lauschende Sara — an die Vorlage an, hält sich aber in der Zeichnung an das Bild, das sich in Kobergers Lyoner Ausgaben der Vulgata von 1518, 1520, 1521 und 1522 findet (s. unten).

Das Passamahl. W. 173. Eine völlig freie, Holbein ganz eigenthümliche, darum auch so überaus derb gerathene Komposition.

Kleine Nachschnitte dieses Bildes:

a. Ein klare Underrichtung vom Nachtmal Christi durch Huldrychen Zwingli tütsch (als vormals nie) etc. Gedruckt zu Zürich durch Johansen Hager im M.D.XXVI. Als obere Leiste des Titelblattes verwendet, sehr gering.

b. Froschauers Deutsche Bibel. Zürich 1531 und in den folgenden Auflagen (s. unten) von der Gegenseite; besser als die vorige Kopie, aber ebenfalls sehr reducirt.

Nadab und Abihu vom Feuer verzehrt. W. 174. Diese Komposition schliesst sich wiederum aufs Engste an die Ausgsburger Vorlage an; während aber diese durch die Unbehülflichkeit der Zeichnung komisch wirkt, ist bei Holbein mit scheinbar geringer Veränderung Alles Leben und Bewegung geworden.

Bileams Eselin. W. 175. Gleichfalls, selbst im Kostüm, dem Vorbild genau angepasst. Das Bild ist freilich im Schnitt so gering und unholbeinisch herausgekommen, dass es nicht wie die übrigen von Holbein selbst auf den Holzstock kann gezeichnet worden sein.

Es ergiebt sich somit, dass sämmtliche fünf Holbeinische Bilder dem ersten, im Christmonat 1523 erschienenen Theil dieses Alten Testamentes angehören, wonach Woltmanns Datum 1524 (unter Nr. 171 und 172—175 p. 180 also zu korrigiren ist.

Warum aber erhielt oder übernahm Holbein nur den Auftrag für diese fünf Bilder zum Alten Testament? Die Antwort liegt wohl darin, dass er für dasselbe Thema gleichzeitig von anderer Seite her engagirt war.

(Schluss folgt.)

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen.

(Aus dem Königreich der Niederlande.) — Dass die Pflege der Kunst lange durch keine Regierung so stark wie durch die niederländische vernachlässigt worden war, ist bekannt. Eine Wendung zum Bessern begann seit 1874; in diesem Jahre setzte der König eine Commission für die historischen und Kunst-Denkmale ein und im Jahre 1875 eine besondere Ministerialabtheilung für Kunst. Beide Behörden arbeiteten eifrig daran, die durch die frühere Gleichgiltigkeit der Regierung verursachten Schäden wieder gutzumachen. Die Museen wurden reorganisirt, neue Sammlungsdirectoren wurden ernannt, wie Ph. van der Kellen, dem das reiche Kupferstichcabinet in Amsterdam anvertraut wurde. Es wurde ein Niederländisches Museum, das Gegenstände des Kunsthandwerks aus dem Mittelalter und der Renaissance umfasst, gegründet. Zur Aufnahme dieser Sammlung wie der Gemälde-Schätze und der sonstigen Sammlungen des Trippenhuis wurde ein neuer grossartiger Museums-Bau in Amsterdam begonnen. Zum Ankauf von Kunstwerken war eine Summe von 42,000 fl. jährlich bestimmt. Endlich wurde auch für die Baudenkmale gesorgt, und alljährlich wurde von der Kammer ein Credit von 85,000 fl. für Herstellungsarbeiten bewilligt. So konnte man in den verschiedensten Theilen des Landes Denkmäler der alten einheimischen Architektur vor dem Verfalle bewahren.

Die wichtigsten Restaurationen betrafen:

1) die Kirche zu Stedum, aus dem 13. Jahrhundert, als Typus primitiven Backsteinbaues interessant;
2) die Kirche zu Franeker, 15. Jahrhundert;
3) das Stadtthor zu Sneek, 16. Jahrhundert;
4) den Dom zu Utrecht, 13. Jahrhundert;
5) die Kathedrale zu Haarlem, 14. und 15. Jahrhundert;
6) die Kathedrale zu Leyden, 15. Jahrhundert;
7) das Stadthaus zu Gouda, 16. Jahrhundert;
8) das Schloss Muyden, 13. Jahrhundert;

9) die Kirche zu Brouwershaven, 14. Jahrhundert;
10) den Kirchthurm zu Hulst, 15. Jahrhundert;
11) die Kirche zu Herzogenbusch, 12.—16. Jahrhundert;
12) die Abteikirche zu Roermonde, Cistercienserbau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts;
13) die Servatiuskirche zu Maestricht, 11.—15. Jahrhundert;
14) den Thurm der Johanniskirche zu Maestricht, 14. Jahrhundert.

Die Anregung, welche von den Staatsbehörden ausging, fachte auch den Eifer der Stadtgemeinden und der Kirchen an; überall begann eine lebhafte Thätigkeit für Erhaltung und Herstellung älterer Bauwerke. Die Restauration der Kirchen zu Zutphen, Zwolle, Kampen, Deventer, des Stadthauses in Nymwegen, des Thurmes in Zieriksee, eines Werkes der Brüder Keldermans aus Mecheln, sowie mancher anderer Denkmäler war in Vorbereitung. Ferner wurden auch an verschiedenen Orten Kunstgegenstände zum Zwecke der Gründung von Localmuseen gesammelt, und solche Museen wurden in Gouda, Alkmaar, Hoorn, Rotterdam eröffnet.

Dieser erfreulichen Kunstbewegung ist aber vor kurzem Einhalt gethan worden. Der neue Minister des Innern hat trotz des einstimmigen Protestes der Presse und der Mitglieder der Kammer die Commission für die Denkmäler, deren Einfluss ein so günstiger gewesen war, unterdrückt und die zum Ankauf von Kunstwerken bestimmte Summe auf die Hälfte herabgesetzt. Da die Kammer dieses Vorgehen nicht ruhig hinnehmen konnte, hat sie die Bewilligung des regelmässigen Credits für die Herstellung der Denkmäler verweigert, bis der Minister über seine Absichten und Pläne genauen Bericht erstattet haben würde. Die Reaction gegen die Kunstpflege findet im Lande einstimmige Missbilligung, und zahlreiche Petitionen beweisen, dass die früher für das holländische Publicum charakteristische Gleichgiltigkeit in diesen Dingen nicht mehr existirt.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Das Skelet eines Mannes in statischen und mechanischen Verhältnissen nach graphischen Aufrissen, in halber Grösse von Dr. **Joh. Christian Gustav Lucae** und **Hermann Junker.** — Frankfurt a. M. bei Christian Winter. 1876. f°.

Es bietet wohl kein Gegenstand in der Natur dem grübelnden Geiste solchen Reiz, nach Gesetzen zu suchen, als das erhabenste aller Räthsel der Schöpfung, der Mensch selbst. Philosophen und Anatomen seciren und analysiren seine Wesenheit nach allen Richtungen, um Systeme als Fundamente der Wahrheit festzustellen, und zu ihnen gesellt sich auch das aus der Erscheinung schöpfende Auge des Künstlers, um aus dem Nothwendigen und Zweckmässigen Gesetze des Schönen abzuleiten.

Die relativen Mafse des menschlichen Körpers nach einem bestimmten Canon zu fixiren, war schon den ältesten Kunstvölkern Bedürfniss. Schon die ägyptischen Bildner hatten, wie uns Herodot berichtet, für die Darstellung der menschlichen Gestalten ein ganz mathematisch durchgeführtes Schema, welchem die Gesammtlänge der Figur als Masseinheit zu Grunde lag. Bei den Griechen hat neben den attischen Meistern namentlich der Hauptrepräsentant der argivischen Schule, der Sikyoner Polyklet, die Schönheit des menschlichen Körpers als Ausgangs- und Zielpunkt seines Schaffens betrachtet und die menschliche Gestalt in ihrer vollkommensten Norm und in ihrer reinsten Verklärung darzustellen gestrebt. Seine Ideal-Proportionen sind das Resultat der Abstraction aus sinnlich Wahrgenommenem und Beobachtetem. Das schriftliche Denkmal seiner Lehre, von welchem uns Galenus berichtet, enthielt die Verhältnisse der einzelnen Körpertheile in bestimmtem Zahlenausdruck und wurde von ihm in seinem Doryphoros zuerst verkörpert.

Als sich die Kunst in späterer Zeit mehr dem Realismus zuwandte, beschäftigten sich die Künstler wohl weniger mit Ideal-Proportionen, dafür aber entwickelten sich in ganz bestimmten Schemen die Typen der Individualität. Lysippos mag hierin in seinen Heraklesdarstellungen das Originellste, wenn gleich nicht anatomisch Correcteste geschaffen haben.

Mit der Entwicklung der neueren Kunst, vornehmlich von der Zeit an, als die Anatomie zu einer selbständigen Wissenschaft geworden war, wird

das Capitel über die Proportionen des menschlichen Körpers sowohl von Seite der Künstler als von Männern der Wissenschaft durch zahlreiche Arbeiten erweitert. Die meisten Autoren halten zunächst die Zwecke des Künstlers im Auge und berücksichtigen vorzugsweise die relativen Mafse, da sich die Kunstdarstellungen nur in seltenen Fällen in der Naturgrösse bewegen und das Reduciren der absoluten Grössen nach den allgemeinen Mafsstäben für die Praktik denn doch mit Unzulänglichkeiten verbunden ist. Eine Ausnahme machen hiervon nur Horace Vernet und Gottfried Schadow, die sich weniger um den harmonischen Inhalt der Verhältnisse kümmerten und nur die absoluten Mafse nach gewöhnlichen Mafsstäben angaben. Alle andern Autoren von Bedeutung, die Proportionslehren aufstellten, haben ihr Grundmass aus dem Körper selbst genommen. So nahm Leon Battista Alberti die Fusslänge, Leonardo da Vinci, Jean Cousin, Gerdy Claude, Audran, Salvage, Seiler die Kopflänge, Chrisostomo Martinez, Lavater, Preissler die Gesichtslänge, Jombert die Nase, Carus die Wirbelsäule des Neugeborenen, M. de Montabert, Dürer, Quettelet, Zeising und Langer die Totalhöhe als Einheit zu ihren Messungen. Die genannten Autoren suchten Normalmafse entweder — durch die Natur selbst — in Mittelzahlen verschiedener Beobachtungen, oder sie construirten die Hauptmafse auf geometrischem oder mathematischem Wege. Solche mehr auf philosophischer Speculation beruhende Systeme haben ausser Carus vornehmlich Zeising, Licharžik und in jüngster Zeit, auf Zeising fussend, Joh. Bochenek aufgestellt.

Es hat seine Reize die Natur a priori mit Gesetzen zu umrahmen und die Wahrheit ihr auf diesem Wege dictiren zu wollen: doch wenn man die unendlichen Complicationen von Bedingungen für die Ausbildung der menschlichen Gestalt bei unserer völligen Unkenntniss der ursprünglichen Formbildung organischer Wesen überhaupt in Betracht zieht, so ist der Boden wohl genug gekennzeichnet, auf welchem sich die Hypothesen der Formgesetze vorläufig nur aufbauen können. Und welche Bedeutung für die Wissenschaft oder Kunst haben die aus einer Reihe von Beobachtungen gezogenen Mittelwerthe? Sie können so wenig zum Ausgangspunkt des Ideals wie zu einer bestimmten Normalform führen, sondern werden nicht mehr als reale Werthe bleiben wie alle übrigen, die annähernd in den durch die Individualität bedingten Schwankungen die Mitte halten. Es wird daher einem Künstler gleichgültig sein müssen, ob er ein auf obigem Wege construirtes Idealskelet oder irgend eine gesunde reale Vorlage seinen Studien für die Verhältnisse des menschlichen Körpers zu Grunde legt; er hat ja bloss die Hauptdimensionen mit dem Mafsstabe zu controliren, das Idealisiren der Form ist doch stets von der Individualität des Darzustellenden abhängig, wofür Recepte allgemeiner Natur nicht existiren können. Zum praktischen Nutzen wird eine Proportionslehre für den Künstler im Weiteren auch nur dann sein, wenn die Entwicklung der Normen möglichst einfach und die Masseinheit einem leicht messbaren Theile der Gestalt entnommen ist. Beiden Richtungen entspricht obgenannte Wandtafel Lucae's.

Das in drei Ansichten (im geometrischen Aufriss) dargestellte Skelet ist das eines jungen, gesund entwickelten Mannes, also kein Ideal-Skelet, sondern

eine reale Vorlage. Die Publication war in erster Linie den Künstlern bestimmt; es galt denselben eine Wandtafel zu liefern, auf welcher in anschaulicher Weise die Hauptproportionen der menschlichen Gestalt am Skelet ersichtlich sind; dann aber auch den Jüngern der Naturwissenschaft die neben der Illustration des statischen Aufbaues durch die Zeichnung auch Einsicht in die mechanischen Verhältnisse des Körpers gewinnen sollen.

Lucae nimmt als Grundmass das Quadrat, welches in den Horizontalen den Schädel und Nasenstachel tangirt, also den Schädel und den oberen Gesichtstheil mit den höheren Sinnen umschneidet. Dieses Quadrat wird dann sowohl in der Profil- als Face-Ansicht des Körpers in bestimmter Anordnung (als Ganzes und in Bruchtheilen) aufgetragen, und damit werden die wichtigsten Markpunkte der Proportionen bestimmt. Es ist kein wissenschaftliches Problem darin niedergelegt, sondern das Ganze ist für den Künstler ein wissenschaftliches Hilfsmittel zur leichten Correctur seines Modelles. Die Zeichnung von Hermann Junker, einem ehemaligen Schüler Lucae's, ist in kräftigem Federstrich mit vollem Verständniss und, was die Face- und Rückenansicht anbelangt, correct gezeichnet. Nicht ganz so verhält sich das jedoch bei der allerdings schwierigeren Profilansicht. Durch einen Zeichenfehler, der sich aus Versehen am Thorax eingeschlichen hat, ergaben sich für die Krümmung der Wirbelsäule Consequenzen, welche die Stabilität des Oberbaues der Gestalt schwankend machten.

Der Autor sagt im Texte — was auch ganz wahrscheinlich ist — »für die Seitenansicht der Brust kommen zwei Einheiten (der erwähnten Quadrate) übereinander, doch auch hier muss der vordere Brusttheil ergänzt werden, indem für jede einzelne Einheit gerade noch ein d r i t t e l Einheit vorgesetzt wird.« Messen wir aber die Zugabe auf der Zeichnung, so finden wir statt dem Drittel eine h a l b e Einheit zugegeben, wodurch natürlicher Weise der Brustkorb übermässig vorrückt und die Entfernung des Sternum vom Os pubis unnatürlich gross wird. Um die Breite des Thorax zu moderiren, erscheint die Wirbelsäule zu gerade, so dass die Schwerlinie nicht hinter die Lendenwirbel, sondern durch dieselben zu liegen kommt, was beim bequemen, ruhigen Stehen nicht der Fall ist[1]). Weiter ist an der Profilansicht noch die Zeichnung des Schulterblattes zu corrigiren; dasselbe erscheint bei der ruhigen Haltung der Arme von den Rippen zu weit entfernt; die Dicke des M. subscapularis und des Serratus anticus major ist denn doch nicht so bedeutend, wie hier angenommen.

Im Uebrigen ist die Ausführung correct und dem Künstler auch ihrer Grösse halber bestens zu empfehlen.

In dem beigehefteten Texte erklärt der Verfasser in kurzem Umriss die allgemeinen Proportionen, dann die Gliederungsaxen, in welchem Capitel er vornehmlich Langer folgt, und schliesst mit der Erläuterung der Schwerlinie bei aufrechter Stellung des Körpers. *J. L—l.*

---

[1]) Für obigen Fall zu vergleichen die ganz correcte Zeichnung in G. H. Meyer's Werk: »Physiologische Anatomie des Menschen« pag. 145.

L'Arte della Miniatura nel secolo XIV, Codice della biblioteca nazionale di Napoli, messa a stampa per cura di **Demetrio Salazaro.** Dalla tipografia editrice già del Fibreno, Raffaele Càccano editore (Detken e Rochell) 1877, p. XXV. 78. 4°.

Obwohl wir durch die unter dem Namen des Heraclius erhaltene Schrift, sowie durch die Schedula diversarum artium des Theophilus über die mittelalterliche Kunsttechnik zum Theil bis in die kleinsten Einzelheiten unterrichtet sind, so ist doch jeder weitere Beitrag zur genaueren Kenntniss des in früheren Zeiten beobachteten Verfahrens von Interesse.

Demetrio Salazaro, der sich um die Kunstgeschichte durch verschiedene Publicationen, namentlich durch seine Denkmäler süditalienischer Kunst vom 4. bis 13. Jahrhundert, verdient gemacht hat, erwirbt sich ein neues Anrecht auf unsere Erkenntlichkeit durch die Editio princeps eines Tractats über Miniaturmalerei, welcher in einer lateinischen Handschrift der Biblioteca nazionale in Neapel erhalten ist. Zuerst war, wie es scheint, Caravita, der bekannte Verfasser des Werks »I codici e le arti a Montecassino« auf die Bedeutung der zehn Blätter aufmerksam geworden, welche Salazaro veröffentlicht hat. Diese enthalten im Wesentlichen, aber in weit ausführlicherer Weise und in Verbindung mit vielen elementaren Vorschriften über Farben, das, was Cennino Cennini in seinem Trattato della Pittura von Cap. 157 bis Cap. 161 (ed. Milanesi) kurz erörtert.

Der anonyme Verfasser spricht zunächst von den Hauptfarben und den mittleren, von den natürlichen und künstlichen Farben, von der Art und Weise, sie zu mischen, zuzubereiten und aufzutragen, über Eikläre, Honigwasser, Gummi u. dgl. Er gibt ferner Anweisungen, wie Incarnat, Gewandung und Blumen zu behandeln sind, beschreibt das Verfahren, Gold aufzutragen, ihm Glanz zu geben und darauf zu zeichnen. Alles dies ist ziemlich umständlich in 31 Recepten (welche die Ausgabe Salazaro's uneigentlich Rubriken nennt) auseinandergesetzt, weit entfernt von der Einfachheit und Grazie der Darstellung Cennini's, an Präcision auch der des Theophilus nachstehend, bei dem mehrere Capitel, z. B. Lib. I cap. XXX ff. (ed. Ilg) von ähnlichen Gegenständen handeln. Fasst man endlich den Gesichtspunkt der Gründlichkeit ins Auge, so lässt unser Verfasser auch unter diesem viel zu wünschen übrig, wenn man ihn mit Anderen, z. B. dem Anonymus Bernensis, vergleicht. Dennoch ist sein Tractat nicht ohne Werth für uns als einzige ausführliche Schrift über die Technik der Miniaturmalerei zur Zeit ihrer Blüte.

Ueber die Entstehungszeit der Schrift lässt sich mit Sicherheit nur soviel bestimmen, dass sie zwischen den Ausgang des 13. und das Ende des 14. Jahrhunderts fällt. Denn einerseits wird Albertus Magnus, der 1280 starb, citirt, andererseits gehört die Handschrift dem 15. und zwar wahrscheinlich dem Anfang oder der Mitte des 15. Jahrhunderts an und ist aus einem Codex geflossen, der an mehreren Stellen unleserlich war. Aus dem letzteren Umstand liesse sich eher auf eine der Copie der Neapeler Blätter fernere als nähere Abfassungszeit schliessen, wenn nicht so viele andere Umstände als das Alter gedacht werden könnten, durch welche die Unleserlichkeit eines Originals

erklärbar wird. Ausserdem lässt sich über den Verfasser, der manche Ausdrücke der niederen Volkssprache seinem durchaus barbarischen Latein untermischt, feststellen, dass er ein Italiener war und zwar wahrscheinlich ein Neapolitaner. Auf das Letztere führt namentlich der Gebrauch von »macra« für »terra rubea«, eine Art von rother Erde, die bei Pozzuoli gewonnen wird.

Uebrigens scheint es, als ob die Neapeler Copie, die einzige bis jetzt bekannte, unvollständig ist, denn es wird im Verlauf nicht Alles besprochen, was angekündigt war, ein Umstand, der durch die Receptform, in der das Ganze auftritt, um so leichter Erklärung findet. Salazaro hat das in Recept 9 versprochene aber im Tractat fehlende Capitel über Ultramarinblau durch Cennini's Cap. 62 (ed. Milanesi) ergänzt.

Was den Text der Ausgabe betrifft, so lässt er allerdings bei genauerer Vergleichung mit der Handschrift viel zu wünschen übrig. Das erklärt sich, wenn man einerseits die Schwierigkeiten bei jeder aus alten Codices geschöpften Editio princeps, andererseits die Natur der zehn Neapeler Blätter erwägt. Diese Schrift des 15. Jahrhunderts ist häufig undeutlich und reich an ungewöhnlichen Abkürzungen. Daraus sind einige starke Irrthümer geflossen, z. B. gleich zu Anfang p. 2 »secundum Plinium« statt »secundum philosophum«, denn hierauf führt die (übrigens nicht seltene) Abkürzung »phm«, dem Sinne nach und dem Sprachgebrauche des Autors zufolge, wie man sich leicht überzeugt, wenn man nur wenige Zeilen weiter liest: »sicut diffinitum est in libris omnium philosophorum«. Nach Ausdrucksweise und Gesichtskreis scheint der Verfasser in einem so tief stehenden geistigen Medium gelebt zu haben, dass eine directe Benutzung von Klassikern bei ihm nicht vorauszusetzen ist.

Ferner liest Salazaro p. 8 der Handschrift: De coloribus artificialibus et comodo fiuntur. Es ist dagegen zu schreiben: quomodo fiunt ohne »et«; ein fiuntur ist selbst bei dem barbarischen Latein des Verfassers undenkbar. Der Strich über »fiunt« aber, der sonst ein »n« oder »m« zu ersetzen oder eine andere Abkürzung, nur nicht »ur« zu bezeichnen pflegt, kann nur als Zierrath hinzugefügt sein, wie das auch sonst öfter vorkommt, z. B. in Recept XVI: recipe oũa recentia, wo der Schnörkel über »oua« eben nichts als ein Schnörkel ist.

Kleinere Irrthümer wie p. 2 »Naturales t a n t u m colores«, während der Codex »tñ«, d. h. »t a m e n« bietet, sind häufiger, zum Theil jedoch auf Rechnung des Druckes zu setzen, so grosses Lob auch in der Vorrede der Genauigkeit des Herrn Càccano gespendet wird. Diesem schreiben wir das im Eingang vorkommende: »et quamquam per multos retroactis temporibus sit notificatum per eorum s c r i p t u r i s« zu. Die Handschrift hat nach sciptu eine Lücke. Ebenso steht durch einen Druckfehler (wie aus den das Richtige enthaltenden Uebersetzungen hervorgeht) p. 35 im Text »talibus« statt des handschriftlichen »tabulis«: »quo pictores ad ponendum aurum in talibus utuntur«. Noch weniger genau ist der gedruckte Text in Wiedergabe der Orthographie der Handschrift, auch in Fällen, wo diese charakteristisch ist.

Salazaro hat der Mangelhaftigkeit des lateinischen Textes für den praktischen Gebrauch einigermafsen dadurch abgeholfen, dass er Uebersetzungen

in's Französische und in's Italienische hinzugefügt hat. Sehr anzuerkennen sind die ziemlich zahlreichen sprachlichen und sachlichen Anmerkungen, sowie die Ergänzungen aus Cennini. *Dr. G. Meyncke.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Archäologisches Wörterbuch zur Erklärung der in den Schriften über christliche Kunstalterthümer vorkommenden Kunstausdrücke. Deutsch, Lateinisch, Französisch und Englisch. Von **Heinrich Otte.** Zweite erweiterte Auflage, bearbeitet vom Verfasser unter Mithilfe von Otto Fischer. Mit 285 Holzschnitten. Leipzig T. O. Weigel, 1877. VIII und 488 S. 8°. (14 Mark.)

Das Bedürfniss eines Lexikons für die mittelalterlichen Kunstausdrücke hat den um die christliche Kunstwissenschaft hochverdienten Verfasser schon 1857 veranlasst, ein solches zu bearbeiten und zwar in den oben genannten vier Sprachen. Den Worterklärungen sind häufig Abbildungen beigegeben, die dem Leser zugleich ein Bild des betreffenden Gegenstandes gewähren. Die zweite Auflage hat nicht nur viele neue Holzschnitte — 285 statt 166 — sondern auch so viele Ergänzungen, Zusätze und Umgestaltungen erhalten, dass der früher auf 267 Octavseiten berechnete Umfang nunmehr 488 Seiten beträgt. Wie sich erwarten liess, gewannen alle Partien auch qualitativ, indem die neue Litteratur über Archäologie und Technik der Kunst sorgfältig benützt, und bisher unrichtg oder zu allgemein erklärte Gegenstände jetzt bestimmt und wissenschaftlich genau bezeichnet erscheinen. Die früheren Hilfsbücher dieser Art beschränkten sich fast durchgehends auf die Architektur, während die anderen Künste und das Kunstgewerbe unbeachtet blieben. Letzteres war auch von den sonstigen Wörterbüchern und Glossarien ausgeschlossen, so dass in den verschiedenen Techniken die handwerkliche Tradition die einzige Quelle des Unterrichts war. Die von Eitelberger in's Werk gesetzte Herausgabe von Quellenschriften zur Kunstgeschichte hat diesen noch wenig bebauten Boden in kurzer Zeit fruchtbar gemacht. Mit der wachsenden Erkenntniss in diesen Gebieten bereichern sich selbstverständlich solche erklärenden Werke, die also nie abgeschlossen genannt werden können. Nicht nur die Zahl der Worte, sondern auch die richtige Erklärung der damit bezeichneten Gegenstände und Thätigkeiten erlangt einen Zuwachs, wenn die Einsicht des Rechten in der Kunstarchäologie sich weiter und weiter verbreitet. Otte gehört ja selbst zu den Autoren, denen wir gründliche Werke aus diesen Disciplinen verdanken. Derselbe Geist wissenschaftlicher Genauigkeit beherrscht auch das vorliegende Lexikon, das, da ein solches in keiner anderen Sprache existirt, wohl auch Nichtdeutschen in ihrem Idiom förderlich sein wird. Der französische und besonders der englische Theil haben vielfache Bereicherungen erfahren, die aus den zuverlässigsten Schriftstellern geschöpft sind. Einige Nachträge dazu möchten folgende sein: Basane dorée Ledertapete, couteau à pied, in Cahier's Mélanges II. 56, für meisselartiges Instrument gebraucht,

paillette Glasschichte, peinture à chevalet Staffeleigemälde, chantoire für cantatorium, Sainte-chapelle für hl. Kreuzkapelle; bei Tudor ist auch tudesque (Style) einzufügen, bei logia (logium) die Bedeutung von Bauhütte nach Schultz, Unterital. II. 216 anzureihen; praeparamenta heissen auch in Lübecker Urkunden von 1288 die Missalia; scapattores sind Steinmetzen, scorlicium kommt auch für scorletum vor, curia heisst auch der Klosterhof der Cisterzienser, lapides cocti sind Backsteine, macina = maczie ist soviel wie Hammer (Schultz I. 222), cabulellae sind die ebendort genannten Keile beim Steinspalten, palae, zappones, zappae dessgleichen von Eisen, für opus mallei kommt auch opus malleatum vor, für ostrium ostraca, solarium ist von Sol abzuleiten, regnum als Kronenreif an der päpstlichen tiara und bei Chrismon die schon von Kugler, Kunstkammer, p. 10 erwähnte Anrufung Gottes im Eidschwur, mit eigenthümlichen Siglen in Urkunden. Die Wurzeweihe oder Krautweihe bezeichnet in Urkunden den Tag Mariä Himmelfahrt oder den 15. August. Die frühchristliche Archäologie ist vorzugsweise berücksichtigt. Hie und da wünschte man den Verfasser ausführlicher bei solchen schwierigen Artikeln wie transenna u. dgl. Aus den Schriften der Handwerker, ihren Statuten und Verträgen liessen sich gleichfalls noch viele Vocabeln beibringen, die bei der Bearbeitung ähnlicher Zunft- und Gewerbsbücher nützen können. Doch wo sind hier die Grenzen? und wie lange hätte man des trefflichen Hilfsmittels entbehren müssen, wenn der Verfasser nicht rechtzeitig das bisher Gewonnene publicirt, sondern stets Neues abgewartet hätte. Dies Wörterbuch wird in seiner neuen Gestalt gleich allen Schriften des rastlosen Verfassers das Kunststudium fördern und von allen Fachleuten freudig begrüsst werden. *Dr. M.*

Il Cimitero di Zotico al decimo Miglio della via Labicana, descritto ed illustrato da **Enrico Stevenson.** Modena, Dalla società Tipografica. 1876. 106 S.

Mit dieser Schrift führt sich ein junger in Rom lebender Engländer in die archäologische Litteratur ein. E. Stevenson ist der bedeutendste unter den Schülern de Rossi's, überhaupt der einzige Archäologe neben Armellini, der den Muth und die nöthige Umsicht zu tagelangen Entdeckungsfahrten im unterirdischen Rom besitzt. Stevenson hat sich die Aufgabe gestellt, die suburbicaren Cœmeterien zu beschreiben. Die Lösung der Aufgabe ist schwieriger als man glauben mag. Das grösste Hinderniss für eine kritische Behandlung derselben liegt in den heillosen Verwirrungen der martyrologischen Documente. Die Methode, welche Stevenson einschlägt, ist durchaus wissenschaftlich. Die Behandlung des Inschriftenmaterials lässt nichts zu wünschen übrig. Auf jeder Seite sind werthvolle Resultate selbständiger Forschung niedergelegt. Leider ist in S. Zotico von Gemälden sehr wenig erhalten. Die Bemerkungen, welche Stevenson an die noch vorhandenen Reste knüpft, sind überaus lehrreich (S. 46 ff.). Weiterhin (S. 71 ff.) kommen die Gemälde zur Sprache, welche an der Apsis der Kirche S. Sebastiano in Pallara auf dem Palatin erhalten sind, weil darin das Martyrium des Zoticus geschildert ist. Stevenson hat das Verdienst, zuerst den Inhalt der Darstellungen, die Zeit der Entstehung, ja selbst die Malerschule, welche hier arbeitete, richtig erkannt zu haben. Unsere

Kunstgeschichten haben hierüber nur vage Vermuthungen. Die ebenso fleissige wie gründliche Schrift verdient auf's wärmste empfohlen zu werden.

Jean Paul Richter.

Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di **Gaetano Milanesi.** In Firenze G. C. Sansoni Editore. 1878. Tom I. e II. 8°. (VIII. 698 und 692 S.) je Lire 8.

Eine neue Ausgabe Vasari's wurde schon seit Jahren mit grosser Sehnsucht erwartet. Nicht bloss dass die Ausgabe Le Monier bereits längst vergriffen war, sondern eine Reihe von Aufsätzen, die Gaetano Milanesi zumeist im Giornale stor. degli Archivi Toscani publicirt hatte, liess schliessen, dass eine von G. Milanesi besorgte neue Edition des Vasari den peinlichen Process, welchen die historische Kritik dem liebenswürdigen aretinischen Erzähler macht, um ein Erhebliches fördern würde. Diese Erwartung wurde nicht getäuscht; die Arbeitsresultate mehr als zwanzigjähriger rastloser Forschung — welcher Zeitraum zwischen dem Schlussbande (abgesehen vom Registerband) der Ausgabe Le Monier und der neuen Ausgabe liegt — begegnen uns auf jeder Seite.

Die Eintheilung des Stoffes hat einige Abänderung erfahren; die Commentare des Lorenzo Ghiberti blieben weg; die Beschreibung der Werke des Vasari ward an den Schluss der Biographien verwiesen; dagegen wurde Adriani's umfangreiche Abhandlung über die antiken Künstler (I. Seite 15—90) aufgenommen. Die Lebensbeschreibungen der beiden ersten Bände der Ausgabe Milanesi reichen bis zur Mitte des IV. Bandes der Ausgabe Le Monier. Was sich auch in der neuen Ausgabe als Mangel kundgibt, ist die geringe Berücksichtigung der nichtitalienischen Forschung; Rumohr und Passavant bilden noch immer die Summe des nichtitalienischen wissenschaftlichen Apparats; die Benützung des Werkes von Crowe und Cavalcaselle hat zwar manches vermittelt, aber doch lange nicht alle Lücken ausgefüllt. Dann möchte ich noch auf einen zweiten Mangel hinweisen: Eine Untersuchung der Quellen Vasari's, der Versuch, diese mindestens an einzelnen Stellen nachzuweisen, mangelt noch; aber endlich wird doch auch an diese Arbeit gegangen werden müssen. Doch halten wir uns an das Gebotene. Es ist nicht möglich, jeder einzelnen neu hinzugekommenen Note nachzugehen; nur einige Cardinalpunkte seien kurz hervorgehoben. Die Abstammungsfrage des Niccola Pisano scheint mir endgültig gelöst. Die bisher bekannt gewordenen Documentstellen, welche so viel Verwirrung in die Sache brachten, werden von Milanesi nach genauer Prüfung der Originale emendirt, wo eine Interpolation nöthig ist, wird diese auf Grundlage historischer Kritik gegeben. Bedächtige Erwägung des gesammten Thatbestandes führt endlich zu dem Resultate, dass Niccola aus dem lucchesischen Vororte Puglia gebürtig sei. Dobbert hat mit Zustimmung aller Kenner nachgewiesen, dass nichts dazu nöthige, Niccola's Stil aus süditalischen Einflüssen zu erklären; das »de Puglia« kann nun nicht mehr als Stütze der entgegengesetzten Hypothese gelten. Noch eine zweite Niederlage erfahren Crowe und Cavalcaselle. Diese haben mit Energie die Autorschaft Giotto's an den Fresken der Magdalenen-Capelle im Palazzo del Podestà (Bargello) verfochten; Villani, Gianozzo, Manetti, Ghiberti und Antonio Pucci wurden als Zeugen

angeführt; Milanesi machte aber diese zu Anwälten der eigenen Meinung, indem er die von Cavalcaselle angeführten Stellen dieser Autoren mit einem grösseren Aufwande an historischer Kritik las. Die positiven Beweise aber dafür, dass Giotto in der Capelle des Bargello ein Tafelbild, nicht aber al fresco gemalt habe, sind: 1) Der Originaltext des Filippo Villani, welcher besagt, dass Giotto »in tabula altaris« sich selbst mittels des Spiegels neben Dante malte, wogegen im Fresco Dante allein erscheint. 2) Das Datum der Inschriften, welches über dem Todesdatum Giotto's hinausliegt: Dni . M . CCC . XXX . . . . (lacuna) und Hoc . opus . factum . fuit . tempore . Potestarie . Magnifici . et . Potentis . Militis . Domini . Fidesmini . de . Varano . Civis . Cameriensis . Honorabilis . Potestatis. Da in den letzten sechs Monaten des Jahres 1337 Ridolfo da Varano die Würde eines Podestà von Florenz bekleidete, so ist damit die Lacuna richtig mit 1337 ausgefüllt; die Supposition Cavalcaselle's, die Inschrift bezöge sich nur auf die Figur des heiligen Venantius, hat von Milanesi die verdiente Zurückweisung erfahren. Als den Maler der Fresken möchte Milanesi den Bernardo Daddi, den Künstler des Madonnenbildes in Or San Michele nennen; Milanesi ist auch geneigt, diesem Künstler den Trionfo della Morte, das Giudizio und Inferno im Campo Santo in Pisa zuzueignen; was dafür spricht, habe ich in meinem Aufsatze »Die neue Vasari-Ausgabe« im 11. Hefte des XIII. Bd. der Zeitschrift f. b. K. angeführt; der Stil lässt freilich auch gegründeten Zweifeln Raum; möglich, dass endlich doch ein glücklicher Fund in den pisanischen Archiven diese Streitfrage zu einer positiven Entscheidung bringt. Endlich ist auch die Giottino-Frage der Lösung zugeführt worden. Vasari warf in seinem Giottino drei Künstlerpersönlichkeiten zusammen: den Maso di Banco (1350 in die Compagnia di S. Luca eingetragen), Giotto di maestro Stefano, genannt Giottino, über welchen die Nachrichten nicht über 1369 hinausreichen, endlich Tommaso di Stefano, welcher am 20. Dezember 1385 in die Arte di pietra eingetragen wurde. Die Sonderung des künstlerischen Eigenguts dieser drei Persönlichkeiten bleibt der Kritik noch vorbehalten.

Der zweite Band, welcher mit unerwarteter Schnelligkeit dem ersten folgte, reicht von Starnina bis Andrea del Castagno. Das überraschendste Neue wird uns hier im Commentar über Baccio Pontelli geboten. Baccio Pontelli galt als der hervorragendste Architekt Sixtus' IV. Das stellt sich nun anders. Baccio wurde als Sohn eines Zimmermanns 1450 geboren; bei Meister Francione bildete er sich in der Holzsculptur und in der Tarsia aus. Von 1471 an lebte er in Pisa, wo er 1475—1477 an dem Chorgestühl im Dome arbeitete. 1479 ging er nach Urbino. Nach dem Tode Federigo's, 1482, siedelte er nach Rom über, wo er als Baumeister und Kriegs-Ingenieur in päpstliche Dienste trat; in letzterer Eigenschaft befand er sich 1483 in Civitavecchia. Innocenz VIII. ernannte ihn zum Ingenieur sämmtlicher Befestigungsbauten in den Marken, als solcher erbaute er das Castell von Osimo und jenes von Jesi. Die Nachrichten über ihn reichen bis 1492. Wie steht es nun mit seiner Bauthätigkeit in Rom? Schon Ferri hat, gestützt auf urkundliche Nachrichten, S. Agostino einem Florentiner Namens Bastiano und dem Jacopo da Pietrasanta, der in

der Architekturgeschichte Roms eine bedeutende Rolle spielt, zurückgegeben; dagegen tritt nun Meo del Caprina von Settignano als Architekt von S. Maria del Popolo und vom Palaste des Domenico della Rovere im Borgo Vecchio in die Baugeschichte Roms, wie er schon urkundlich als der Baumeister der Kathedrale von Turin nachgewiesen ist. Was von Meo's früherer Thätigkeit zu erkunden war, hat Milanesi sorgfältig zusammengestellt. Seine künstlerische Gesammtphysiognomie wird nun festzustellen sein. Von weiteren Berichtigungen, die noch geboten werden, hebe ich nur folgendes hervor: Im Commentar zum Leben des Lorenzo Bicci wird der Beweis geführt, dass Vasari, indem er das Leben des Lorenzo di Bicci zu schreiben glaubte, das von dessen Sohn Bicci di Lorenzo schrieb. Der Commentar zum Leben Dello's bietet dessgleichen eine durchaus neue gründliche Revision der Nachrichten Vasari's. Im Leben des Luca della Robbia wurden die Nachrichten über Agostino di Duccio gründlicher und umfassender; eine Aufhellung des Verhältnisses dieses Künstlers zu den besten Arbeiten in S. Francesco in Rimini vermag leider auch Milanesi noch nicht zu geben. Im Leben des Lorenzo Ghiberti sind die Nachrichten über dessen Sohn Vittorio di Lorenzo erheblich bereichert worden; das Geburtsdatum Lorenzo's wird richtig gestellt (von 1381 auf 1378). Die Commentare über Masolino und Masaccio lassen bedauern, dass die wichtigen Beiträge, welche Zahn, Reumont und Thausing zu dieser Streitfrage gaben, unbeachtet geblieben sind. Auch das Leben Brunellesco's hat zahlreiche Rectificationen erhalten; zumeist sind diese aus der Arbeit des C. Guasti über die Domkuppel geschöpft. In den Noten zum Leben Donatello's ist besonders willkommen die Nachricht über den Bildhauer Bertoldo di Giovanni, der unter Lorenzo Medici bescheiden aber fruchtreich wirkte. Eine Note zum Leben Alberti's (pg. 539) lässt Bernardo Rossellino als Hauptarchitekten des Papstes Nikolaus V. gelten; das ist insofern unrichtig, als nach den Dokumentpublicationen von Rossi und namentlich E. Müntz die Thätigkeit des Antonio di Francesco da Firenze als Architekten und ersten Werkmeisters eine weit umfassendere war. Den Fra Filippo angehend wird die interessante Notiz gebracht, dass er sämmtliche priesterliche Weihen erhalten hatte; nachgewiesen wird dann, dass thatsächlich Lucrezia Buti die Mutter des Filippino gewesen sei, dass aber allerdings auch deren Schwester Spinetta Buti dem Kloster entfloh und in das Haus Filippo's zog; das wiederholte sich später noch einmal. Der Scandal wurde nur dadurch beendigt, dass Pius II. den Filippo und die Lucrezia von den Verpflichtungen der religiösen Weihen entband, und so Lucrezia die legitime Gattin Filippo's wurde. Der zweite Theil des Commentars zum Leben des Fra Filippo macht es wahrscheinlich, dass der vermuthete Antheil des Don Bartolommeo della Gatta an den Fresken in der Sistina thatsächlich dem Fra Diamante zukomme.

Willkommen sind auch die zahlreichen Stammbäume mit den Wappen der Familien, dann die chronologischen Tafeln; beklagt muss es werden, dass die Künstlerbildnisse wegblieben.

Möge das Werk so rüstig vorschreiten, wie es begonnen. Die kritische Revision Vasari's hat ihr Ende noch lange nicht erreicht, denn sie ist die kritische Revision der italienischen Kunstgeschichte überhaupt; gewiss aber ist

sie durch Milanesi neuerdings um ein bedeutendes Stück zum Ziele hin gefördert worden. *Hubert Janitschek.*

Willelmo Braghirolli: Lettere inedite di Artisti del secolo XV cavate dall' Archivio Gonzaga. Mantova, Segna, 1878. 52 S. L. 1. (Ausgabe in 150 Exemplaren.)

Der unermüdliche Durchforscher des reichen Archivs Gonzaga in Mantua hat mit der Publication dieser Künstlerbriefe — es sind deren 16 — der Kunstgeschichte neuerdings einen erheblichen Dienst erwiesen. Fast sämmtliche der publicirten Briefe sind von hohem Interesse, indem sie uns entweder bisher unbekannte Daten zuführen, oder über Bekanntes neues Licht verbreiten.

Der Schreiber des ersten Briefes ist der Bolognese Marco Zoppo; es handelt sich um den malerischen Schmuck zweier Truhen; er verspricht alle Kraft aufzuwenden, nicht um des Gewinnes wegen, sondern damit seine Malereien nicht unwürdig neben jenen des von ihm hochverehrten Meisters Mantegna stehen dürften. Der Brief ist gerichtet an Barbara von Brandenburg, jene Frau, von deren schönem Bildungsstreben uns auch Jacobus Bergomensis berichtet. An deren Gemahl Ludovico Gonzaga wendet sich das Schreiben des Jacopo Bellanti aus S. Pietro in Galantina in der Terra d'Otranto. Er ist daran Dante's göttliche Komödie mit Miniaturen zu schmücken; seine Lage ist nicht beneidenswerth, er erhält als Tagegeld zwei Soldi, während seine Gehilfen einen Soldo empfingen. Es folgt dann ein Brief des Andrea della Robbia an Luca Fancelli, in dem es sich um die Porträtbüste des Federico Gonzaga handelt; dann ein Schreiben des berühmten Mechanikers, Astronomen und Mathematikers Bartolomeo de' Manfredi, des Verfertigers des Glockenthurms von Mantua, in Betreff eben dieses Glockenthurms. Derselbe war ein gar kunstvolles Werk, das seiner Zeit hohe Berühmtheit genoss, später aber durch fortwährende Restaurationen den ursprünglichen Charakter gänzlich verlor. Der folgende Brief führt einen der Kunstgeschichte bisher unbekannten Namen in dieselbe ein, Anselmo Leombeni; der Brief ist gleichfalls an Lodovico gerichtet. Von hervorragender Wichtigkeit ist der Beschwerdebrief des Simone di Ardizoni von Reggio an Lodovico Gonzaga. Es geht daraus hervor, dass dieser Simone ein Stecher von grosser Bedeutung gewesen ist, da Mantegna, der zuerst mit ihm in Freundschaft lebte, später aus Eifersucht eine Feindschaft ihm entgegenbrachte, die auch vor Gewaltthätigkeit nicht zurückscheute. Dieser Brief ist datirt 15. Sept. (1475); Simone muss also unter Italiens erste Stecher von Ruf gezählt werden. Vielleicht wird es nun auch bald möglich sein, Spuren seiner künstlerischen Thätigkeit aufzufinden. Der nächste Brief ist von dem Illuminator Pietro Gunidaleria von Cremona an Federico Gonzaga gerichtet; es handelt sich darin um ein Offitium von S. Vito; über die weiteren Schicksale dieses Künstlers berichtet Braghirolli in den Anmerkungen. Die meisten der folgenden Briefe sind an Isabella Gonzaga gerichtet; das vielseitige Kunstinteresse dieser herrlichen Frau tritt darin in neuer, glänzender Weise zu Tage. Gian Cristoforo Romano, der Bildhauer, der auch am Hofe von Isabella's Schwägerin, der Elisabetta von Urbino ein gern gesehener Gast war, unterhandelt mit ihr wegen eines Porträts des Marchesino (Federico Gon-

zaga), das in Marmor ausgeführt werden soll. Francesco Francia hat ihr zu danken für das grossmüthige Geschenk, das sie ihm gelegentlich des gelungenen Porträts desselben Federico zukommen liess. Der Majolica-Maler Antonio de' Fideli steht mit ihr in geschäftlicher Verbindung. Lorenzo da Pavia, der Intarsiator, in seiner Zeit aber besonders berühmt als Instrumentenbauer, hat für sie, die ihm in dauernder Freundschaft zugethan war, eine kunstvolle Laute aus Ebenholz zu bauen; Isabella's Sammeleifer hatte sich ja bekanntlich zuerst schönen Musikinstrumenten zugewendet. Der Drechsler Cleofas de' Donati von Mailand sendet ihr einen besonders kunstvoll gearbeiteten Elfenbeinstab zum Geschenk; des grossmüthigen Lohnes ist er bei Isabella ja sicher.

Noch enthält dann die Sammlung einen Brief des Ciseleurs und Medailleurs Sperindio Miglioli an Isabella's Gatten, Francesco Gonzaga, und gleichfalls an Francesco ein ausführliches Schreiben des Bildhauers Pietro Lombardo, in welchem es sich um den Bau und die Ausschmückung einer Capelle im herzoglichen Palast handelt, von der aber heute keine Spur mehr zu entdecken ist. *H. J.*

Culturhistorische Bilder aus Böhmen. Von **Jos. Svátek** in Prag. gr. 8°. VIII u. 311 S. Wien, Braumüller. 1879.

Der vorletzte von den neun Abschnitten dieses Buches beschäftigt sich mit der Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag. Eine Geschichte dieser auch wegen ihrer Schicksale so merkwürdigen Sammlung wäre gewiss ein dankenswerthes Unternehmen. Eine solche zu schreiben, lag nicht in des Verf. Absicht, vielmehr wollte er nur einen »Beitrag« dazu liefern; allein es ist zu bedauern, dass er die von ihm benutzten archivalischen Quellen und die doch auch nicht Jedermann zugänglichen Werke in tschechischer Sprache nicht in einer Weise citirt, welche dem künftigen Bearbeiter des Stoffes zustatten kommen würde. Gegen die häufig vorkommende Ueberschätzung des »goldenen Zeitalters« Rudolfs II. Verwahrung einlegend, hebt Verf. wiederholt hervor, dass wirklicher Kunstsinn keineswegs bei der Anschaffung der Gegenstände für die Kunstkammer geleitet habe, wie schon die kunterbunte Anordnung (Elfenbeinschnitzereien, Terracotten, Naturalien, Alaunwurzeln, Nägel von der Arche Noah u. dergl. waren nebeneinander in den Schränken aufgestapelt) beweise: eine Bemerkung, welche auf zahlreiche ähnliche Cabinete angewendet werden könnte. Die Verschleuderungen und Verschleppungen aus der Kunstkammer beginnen bereits bei K. Rudolfs Lebzeiten, »lassen sich bis in die ersten Jahre des XVII. Jahrhunderts verfolgen«. Der Kammerdiener Phil. Lang von Langenfels, »ein getaufter Jude, welcher 1601 mit einem Karren nach Prag kam und sich in die Gunst des Kaisers derart einzuschleichen wusste, dass seinem Einflusse selbst die Brüder Rudolfs, die mächtigsten Minister und Staatsmänner weichen mussten,« begnügte sich nicht, von den Verkäufern hohe Procente zu erheben oder die ausbedungenen Summen nur zum Theil auszuzahlen, sondern stahl fast öffentlich Bilder und Kunstgegenstände aller Art; ob und wie viel davon nach seinem Processe 1608 zurückgekommen sei, darüber findet sich keine Aufzeichnung. Nach des Kaisers Tode kam zu Tage, dass Lang's Nachfolger ein förmliches Consortium zur Beraubung der Sammlung

gegründet hatte. 1619 beantragte dann Wenzel von Roupowa im Landtage, sämmtliches Gold und Silber der Kunstkammer zu Gunsten der Staatskasse zu veräussern, und in der That wurde mit dem Verkauf begonnen, abermals, wie es scheint, nicht ohne dass die Commissare ihr eigenes Interesse dabei wahrnahmen. Nach der Schlacht am Weissen Berge entführte Kurfürst Maximilian mit anderer »Beute« auch zahlreiche Gemälde und andere Kostbarkeiten aus der Sammlung seines Bundesgenossen nach München. Wie viel weniger konnten Feinde Anstand nehmen, jenem Beispiel zu folgen. Svátek entnimmt einer Handschrift der prager Universitätsbibliothek (von wann?), Kurfürst Johann Georg habe auf fünfzig Wagen und mehreren Schiffen Kunstgegenstände nach Dresden schaffen lassen, eine (schon früher erhobene) Anschuldigung, welche Grässe (Beschreib. Katalog des Grünen Gewölbes) für unwahr erklärt, da die zahlreichen im Grünen Gewölbe vorhandenen Gegenstände aus dem früheren Besitz K. Rudolfs II. bei dessen Lebzeiten als Geschenke oder Tauschartikel erworben worden seien. Wie 1648 die Schweden in der seit 1619 wieder vielfach bereicherten Sammlung hausten, ist bekannt. Zum Ersatz kamen aus Wien, vorzüglich aber aus den Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Gemälde nach Prag, so dass die einstige Kunst- und Raritätenkammer sich allmählich in eine Bildergalerie verwandelte. Viele davon wurden in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nach Wien zurücktransportirt, was nationale Schriftsteller als einen am Lande Böhmen begangenen Raub zu bezeichnen lieben, während Svátek mit Recht betont, dass die Gemälde niemals Landeseigenthum, sondern stets Besitz des Regentenhauses gewesen sind, welches frei darüber verfügen konnte. Seinerseits aber nennt der Verf. es ebenso unpassend ein »Brandschatzen«, dass während des Erbfolgekrieges und später Agenten des kursächsischen Hofes zahlreiche Bilder aus der Kunstkammer und aus Privatsammlungen in Böhmen erwarben. Dass auch dabei Betrügereien vorgekommen sein mögen, ist allerdings sehr wahrscheinlich. Der Rest der Kunstkammer wurde während der preussischen Beschiessung Prags 1756 halsüberkopf in feste Keller gebracht und blieb dort in Verwahrlosung und Vergessenheit, bis 1782 die Keller zu militärischen Zwecken verwendet werden sollten. Bei der Ausräumung, Inventarisirung und Veräusserung der vorgefundenen Kunstsachen ging es in der Weise her, welche aus der Zeit der Klösteraufhebung wohlbekannt ist. In dem Inventarium figurirte z. B. Leda als »Ein nacktes Weibsbild von einer bösen Gans gebissen«; der Torso des Ilioneus ging in der öffentlichen Versteigerung derjenigen Gegenstände, welche man für zu werthlos hielt, um sie nach Wien zu schicken, als »Eckstein von Marmor« für 51 Kreuzer Wiener Währung. Zweihundert Jahre früher war die Statue für 34,000 Ducaten erworben worden. Der Torso ging durch verschiedene Hände, bis Kronprinz Ludwig von Baiern denselben zur Zeit des Wiener Congresses kennen lernte und ankaufte.

Architektur.

Opus Francigenum. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik von Dr. **Hugo Graf.** 8°. 122 Seiten. Mit 9 autographischen Tafeln. Stuttgart, Wittwer. 1878.

Von zwei Punkten aus greift Hugo Graf die Aufgabe, die er sich gestellt hat, dem Ursprunge der Gothik nachzuforschen, an: Erstens untersucht er den wichtigsten structiven Theil der Gothik, den Strebebogen, zweitens geht er auf historische Erklärung des Grundriss-Schemas aus. Er schliesst sich im ersten Theile seiner Arbeit der Ansicht Viollet-le-Duc's an, der Strebebogen sei aus den halben Tonnengewölben über den Seitenschiffen entstanden und nehme nach ihrem Muster den Seitenschub des Mittelschiffgewölbes auf. Saint-Sernin in Toulouse, Sainte-Trinité und Saint-Etienne zu Caen dienen als Beispiele der Entwicklung, wie in Folge der Anwendung des Rippen-Kreuzgewölbes die nicht constructiv nothwendigen Theile der Tonne allmälig weggelassen wurden und so aus dem Strebegewölbe eine Reihe von Strebebögen entstanden. Woher nahm aber der Baumeister von Notre-dame-du-Port zu Clermont das System der stützenden Tonnengewölbe? Nicht wie Viollet-le-Duc annimmt, von der Sophienkirche, sondern nach Graf's richtiger Deduction von den Grabkirchen der Provence. Mont-Majour bei Arles ist das Haupt-Beispiel. Vier Entwicklungsstufen scheidet also der Verfasser: 1. römische Anlage: Apsiden ohne Zusammenhang mit der Kuppel; 2. byzantinische: Halbkuppeln als Widerlager; 3) Halbtonnengewölbe und Anwendung auf Längsbauten; 4. Construction mit Hilfe des Strebebogens.

Der zweite Theil ist noch selbständiger und bietet viel neues Material, ist aber in der Beweisführung zu unsicher. Das Hauptgewicht legt der Verfasser auf die Unterscheidung der »reinen Kreuzform« von der kreuzförmigen Basilika. Nur die erstere sei zur Merovinger-Zeit in Frankreich (hier, meint Graf, nicht in Deutschland müsse die Untersuchung begonnen werden) zur Anwendung gekommen. Die Apostelkirche zu Mailand, erbaut 1381 nach dem Muster der Kirche gleichen Namens in Constantinopel und später den Hl. Protasius, Gervasius, Nazarius und Celsus geweiht, dann die ravennatischen Grabkirchen waren die Vorbilder der Grabkirche Childeberts, der späteren Klosterkirche von Saint-Germain-des-Près. Im 9. Jahrhundert berichtet über diese Anlage Giselmar, sie habe Kreuzesform gehabt. Auch St. Medardus bei Soissons soll dieselbe Form des Kreuzes, »die reine Kreuzform«, wie Graf sagt, gehabt haben. An der erstgenannten Kirche soll sich erst im 11. Jahrh. der Uebergang zur kreuzförmigen Basilika vollzogen haben. Hier überall glaubt sich Graf berechtigt, Ausdrücke wie »ad modum crucis«, »crucis instar« u. dergl. durch »reine Kreuzform« zu übersetzen, und diese Worte sind sein Hauptbeweis dafür, dass in Frankreich wirklich die reine Kreuzform zur Anwendung kam. Wie erstaunt daher der Leser, auf Seite 100 Folgendes zu finden: »Der ausschliessliche Charakter der Marienkirche zu Gemeticum als klösterliche Hauptkirche lässt schliessen, dass wir den Ausdruck crucis instar nicht mehr im Sinne

der reinen Kreuzform zu fassen haben, sondern im Sinne der kreuzförmigen Basilika«. — Da sieht es dann mit der Beweiskraft schlimm aus! — Uns scheint, der Verfasser hätte besser gethan, statt seiner unerweisbaren Scheidung lieber die gewöhnlichen Haupteintheilungen nach der Grundform des lateinischen und des griechischen Kreuzes und vor allem den Unterschied zwischen Längs- und Centralbau mehr zu betonen. Die von ihm angeführten italienischen und byzantinischen Beispiele sind alle mehr oder minder Central-Anlagen. Neben diesen bestand ganz selbständig die Basilika mit Seitenschiffen.

Von Bedeutung ist erst wieder die Darlegung des nahen Verhältnisses von Jumièges zu Fulda und die Erklärung der Salvatorkirche zu Centula durch den Bauriss von St. Gallen; nur ist der Unterschied bezüglich der Thurmstellung zu wenig beachtet. In St. Gallen ist wohl neben den zwei losgelösten Westthürmen nicht noch ein dritter Westthurm und einer über der Vierung anzunehmen, wie Graf es zu thun scheint.

Die Polemik des Verf. gegen den Ausdruck romanischer Stil und der Vorschlag, dafür opus francigenum zu setzen, sei nur gelegentlich erwähnt. Es würde auf diese Weise »gothisch« und »romanisch« ganz zusammenfliessen, denn die Stelle über St. Peter zu Wimpfen im Thale identificirt opus francigenum mit gothisch; was Graf darunter versteht, ist »romanisch«.

Wien, den 19. März 1879. Dr. *A. H.*

Malerei.

Ch. Ruelens. Pierre-Paul Rubens. Documents et Lettres etc. Bruxelles. C. Muquardt. 1877. 8°. 158 p.

Eine der dankbarsten Aufgaben für die Kunstforschung wäre die Herausgabe der sämmtlichen Briefe Peter Paul Rubens' in der Art und Weise, wie dies Ch. Ruelens im vorliegenden Falle mit einigen derselben versucht hat. Wir würden einen richtigeren Einblick in das Schaffen des Meisters gewinnen und über kunsthistorische Fragen, die ihn und seine Schule betreffen, ein unbefangeneres Urtheil haben. Rubens' Briefe sind niemals vollständig gesammelt und commentirt worden, obwohl ungefähr 200 derselben von Gachet, Sainsbury, Baschet, Michiels, Gachard und Anderen publicirt wurden.

Die hier veröffentlichten sind vom 19. Juni 1622 an Pieter van Veen, vom 3. August 1622 an Fabri de Peiresc, vom 12. und 26. Dec. 1624 und vom 10. Januar 1625 an Fabri de Valavès, vom 13. Mai 1625 an Fabri de Pereisc, vom 3. Juli 1625 an Fabri de Valavès, vom 2. Dec. 1628 und 27. März 1631 an Fabri de Pereisc. Sie sind sämmtlich im Anhange im Originaltext beigegeben. Unvollständig und fehlerhaft wurden sie bereits in den Mélanges de critique et de philologie von S. Chardon de la Rochette (Paris 1812) und in »A Year's journey through the Pais-Bas or Austrian Netherlands« von Philip Thicknepe (London 1876) publicirt. Ruelens' Verdienst besteht in der getreuen Wiedergabe und in der äusserst sorgfältigen Commen-

tirung, von welcher sie begleitet wird. Kaum ein Umstand, der ihm entgangen wäre oder dem er nicht die grösste Sorgfalt angedeihen liess, um wenigstens nach Thunlichkeit zu seiner Erklärung beizutragen. Das kleine Buch wimmelt von unzähligen oft höchst merkwürdigen Details, die ein langjähriges Studium und eine genaue Kenntniss der künstlerischen, politischen und gesellschaftlichen Zustände jener Zeit verrathen.

Wir wollen hier nur im Vorbeigehen einen Umstand berühren, über welchen Ruelens seiner Sache nicht gewiss ist. Rubens schreibt am 10. Jänner 1625 an Valavès über den König Karl I., damals noch Prinzen von Wales: »Er hat bereits etwas von meiner Hand«; und es ist eine schon seit längerer Zeit angeregte Frage, welches seiner Bilder Rubens mit diesen Worten meint. Aus einem anderen Briefe des Künstlers an William Trumbull vom 13. September 1621 (Sainsbury p. 249) geht hervor, dass es ein Holofernes gewesen, den Rubens in seiner Jugend gemalt hat, und wir haben demnach die Wahl zwischen zwei Bildern dieses Gegenstandes, von denen eines in der Braunschweiger Galerie, das andere aber gegenwärtig unbekannten Standortes oder untergegangen ist.

Beide Bilder sind uns durch mehrere Stiche erhalten und wir sind sonach in der Lage, auch das zweite genau zu beurtheilen. Wenn man erwägt, welches Interesse sich an alle jene Bilder knüpft, welche nachweisbar im Besitze Karl's I. gewesen sind, wird man es begreiflich finden, dass die Beantwortung dieser Frage auch Ruelens eingehend beschäftigte. Ruelens vermuthet, dass es das nunmehr verlorene Bild gewesen ist, welches Rubens meint, und wir glauben diese Frage aus mehreren Gründen ganz bestimmt bejahen zu können.

Zunächst aus der Schrift unter dem prachtvollen Stiche von C. Galle, welcher das verlorene Bild zum Gegenstande hat. Sie besagt, dass dieses das erste (offenbar älteste) seiner Gemälde ist, welches zufolge eines dem van den Wover seiner Zeit in Verona gegebenen Versprechens in Kupfer gestochen wurde. Somit gehört dieses Bild gewiss zu den ältesten, welche Rubens gemalt hat. Wenn wir dies aber auch nicht aus der Schrift entnehmen könnten, müssten wir es auf dem Bilde sehen, denn diese Judith erinnert so frappant an Paolo Veronese's Frauengestalten, dass ein Zweifel darüber, dass es unter dem unmittelbaren Eindrucke der Gemälde des Veronese, somit während Rubens' Aufenthalt in Italien entstanden sei, gar nicht Platz greifen kann. Ueber die Zeit der Entstehung des Braunschweiger Bildes lässt sich ein so bestimmtes Urtheil ebensowenig fällen, wie über die Frage, ob es überhaupt ein Bild des Meisters ist. Endlich aber spricht Rubens ausdrücklich von einem »Holofernes«, nicht von einer Judith. Das Braunschweiger Bild könnte er unmöglich mit diesem Namen bezeichnet haben, weil kein Holofernes da ist; auf dem anderen aber spielt der monströse, in dem Todeskampfe sich aufbäumende Leichnam, der bis zum äussersten grässliche Kopf des abgeschlachteten Feldherrn eine solche Rolle, dass man unwillkürlich fragt, welche der beiden Gestalten, ob diese bestialisch erbarmungslose schöne Mörderin oder dieser abgeschlachtete Riese die bedeutendere Figur in dem Bilde sei. Wir glauben, dass es der Holofernes ist; der Künstler hat hier eine unser humanes

Jahrhundert viel beschäftigende Wahrnehmung, die des Fortfunctionirens der Lebensthätigkeit in einem von dem Rumpfe abgetrennten Kopfe, zum grässlich empörenden Ausdruck gebracht. Nach Ruelens' Vermuthung ist das Original verloren. Im Kataloge der Gemälde König Karl's figurirt es nicht, auch sonst ist es spurlos verschwunden. *Alfred von Wurzbach.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Gutenberg. Geschichte und Erdichtung, aus den Quellen nachgewiesen von Dr. **A. v. d. Linde.** Lex.-8°. VIII, 582. XCVII S. Stuttgart, Spemann. 1878.

Nachdem der Verf. vor neun Jahren das Phantasiebild, auf welches seine Vaterstadt Haarlem stolzer war, als auf den Ruhm, die Ostade, die Wowuermans, Berchem etc. geboren zu haben, die Erfindung der Buchdruckerkunst durch Laurens Coster, mit unnachsichtiger Hand zerstört und dann auch noch gegen die vor Annexion durch Deutschland zitternden Franzosenfreunde in seiner Heimath Partei ergriffen hatte, war bekanntlich seines Bleibens in Holland nicht mehr. Fortgeführt hätte er den Kampf, den er »seinen persönlichen Culturkampf« nennt, gewiss unter allen Umständen. Dass er sich aber nicht mit der Vernichtung der Costerlegende begnügte, sondern die Geschichte der Erfindung Gutenbergs ebenfalls aus allem Legenden- und Märchenhaften herausschälte, danken wir möglicherweise dem Zufall, welcher ihn grade in Wiesbaden, in nächster Nähe von Mainz und Eltville, eine neue Lebensstellung finden liess. Wie dem aber auch sei: für diese Arbeit schuldet ihm sein Adoptiv-Vaterland den wärmsten Dank, so viel in Nebensächlichem gegen dieselbe einzuwenden sein mag. Energischer Hass gegen allen Autoritätsglauben, wo und in welcher Form er auftreten möge, persönliche Erbitterung, überströmendes Kraftgefühl drängen sich nicht selten in störender Weise vor; die Methode der Darstellung macht es nicht immer leicht, ihr zu folgen, und zum Ueberfluss nimmt der Holländer auch noch Anläufe zu einer Radicalcur an der deutschen Orthographie. Aber solche Ausstellungen können doch nur im Vorübergehen erwähnt werden, wo es sich um eine so bedeutende Leistung handelt.

Das umfangreiche Werk besteht aus zwei Hauptabschnitten: Geschichte — Irrthümer, Märchen und Fälschungen; den Schluss bilden Urkunden, Litteratur (650 Nummern) und Verzeichniss der datirten Ausgaben der Fust-Schöffer'schen Officin. Fassen wir das Wesentlichste aus den Untersuchungen v. d. Linde's zusammen, so erhalten wir als Ergebniss: Johannes von Gutenberg aus Mainz hat sich einige Jahre vor 1439 in Strassburg mit Andreas Dritzehn verbunden, um Steine zu schleifen, später mit Hans Riffe, Dritzehn und Andr. Heilmann, um Spiegel zu fabriciren, mit welchen auf den bei Gelegenheit der Heilthumsfahrt in Aachen abzuhaltenden Markt gezogen werden sollte; das Protocoll des aus dieser Geschäftsverbindung hervorgegangenen Rechtsstreits ist als Urkunde V abgedruckt. Dafür, dass Gutenberg bereits in

Strassburg den Buchdruck betrieben habe, findet sich kein Zeugniss. Für die Zeit von 1444 bis 1448 fehlen alle Nachrichten über die Art der Beschäftigung Gutenbergs, nachdem er 1444 noch einen Gulden Steuer in Strassburg gezahlt hatte. Die Erfindung, zu deren Ausbeutung er 1450 in Mainz mit Fust einen Vertrag schloss, war aber nicht eigentlich der Buchdruck, sondern der Guss metallener Lettern. Druck von Tafeln und einzelnen in Holz geschnittenen Buchstaben, ferner die Presse waren ja längst bekannt; v. d. Linde hebt nachdrücklich hervor, dass das Giessen, welches völlig gleiche Kegel herzustellen ermöglicht, die epochemachende Erfindung war, und widerlegt die Annahme, dass anfangs Holzlettern verwendet worden seien, einestheils durch ein graphisches Beispiel, wie ein Satz aussehen würde, in welchem nur zwei Lettern um $^{13}/_{1000}$ grösser sind als die übrigen, anderntheils durch den Hinweis auf den Abdruck einer ausgefallenen, mit der Signatur versehenen, Metalltype in einem angeblichen Holzletterndruck, Nider's Tractatus de morali lepra, Köln um 1476—1482. Die Ausbreitung des Letterndrucks stellt sich nach v. d. Linde's Forschungen folgendermassen dar: 1454 Mainz, 1458 Strassburg, 1459 Bamberg (1461 Plünderung von Mainz und Zerstreuung der Setzer etc.), 1463 Köln, 1465 Subiaco, 1467 Eltville, Rom, 1468 Augsburg, Basel, Lübeck, Pilsen, 1469 Venedig, Mailand, 1470 Paris, 1471 (? 1473) Utrecht, 1473 Lyon, Alost, Ofen, 1474 Löwen, 1475 Valencia, 1476 Brügge, Brüssel, 1477 Deventer, Delft, Gouda, Westminster, 1478 St. Martinsdijk, Oxford, 1479 Nimwegen, Zwolle, 1480 Audenaarde, Harselt, 1482 Antwerpen, Dänemark, 1483 Leyden, Culemborg, Gent, Haarlem (!), Stockholm etc.

Mit sichtlichem Behagen schlachtet der Verf. die verschiedenen Prätendenten ab, den Joh. Fust, den Strassburger Mentler, den von Winaricky erfundenen Gutenberg aus Kuttenberg in Böhmen, den Pamfilio Castaldi aus Feltre und endlich noch einmal, alle Angriffe mannhaft zurückweisend, alle Ausflüchte und Sophismen entlarvend, den unglücklichen Seifensieder und Schenkwirth Laurens Jaenszoon Coster.

Das Buch ist gedruckt, wie es sich für eine Ehrenrettung Gutenbergs geziemt. *B. B.*

Kunstindustrie.

Genick, Albrecht, Kunstgewerbliche Vorbilder. Keramik. Gefässformen des klassischen Alterthums Heft I., Blatt 1—5. Im Selbstverlag. Berlin.

Eine Reihe antiker Thongefässe auf fünf Foliotafeln, in den Farben und in der Grösse des Originals ausgeführt, mit den nöthigen Profilangaben, Wandungen, Henkeln und Henkelansätzen u. s. w., wie es zur Nachbildung nöthig ist: Amphoren, Krateren, Lekythen und anderes. Man kann die Auswahl loben sowohl in Bezug auf das Charakteristische wie in Bezug auf die formelle Schönheit, und ebenso auch die Ausführung, die nicht viel zu wünschen übrig

lässt. Der Verfasser lässt uns aber in Unklarem darüber, für wen die Vorbilder dieser Keramik eigentlich bestimmt sind. Zum Studium in den Bibliotheken der Museen und Kunstgewerbeschulen sind sie gewiss willkommen, wenn sie auch kaum noch eine Lücke ausfüllen; ebenso sind sie brauchbar für den Lehrer, der über den Stil Vorträge zu halten hat. Ihre Grösse, ihre Wahl, die Art ihrer Wiedergabe, das alles empfiehlt sie ganz besonders zu diesem Zweck. Der Verfasser scheint aber, wenn wir den Titel recht verstehen, mehr damit zu beabsichtigen: er betrachtet diese Gefässe, irren wir nicht, als Gegenstände direkter Nachahmung für die Thonindustrie selber. Alsdann steigen uns doch einige Bedenken auf. Die Formen, so wie sie auf diesen Blättern stehen, sind fast sämmtlich für unser Haus und unsern Tisch nicht zu gebrauchen. Wozu sollen wir die Amphoren (Vorrathsgefässe) verwenden, wozu gar die Bombylien, welche, ohne Fuss und unten abgerundet, nicht stehen können? Auch lässt sich Einsprache erheben gegen die Copirung, die treue Wiederholung des figürlichen Ornaments, und um so mehr dann, wenn sie archaistisch sind. So hoch wir die Originale schätzen, so wenig würdigen wir ihre Copien, wenn es sich um die Förderung unserer Kunstindustrie handelt. Es ist doch wohl endlich die Zeit gekommen, dass wir selbst schöpferisch vorgehen, uns das Alte zur Lehre dienen lassen, aber uns nicht zu seinen Sklaven machen. *J. F.*

Forestié. Les anciennes faiences de Montauban, Ardus, Nêgrepelisse, Auvillar, Bressols, Beaumont etc. Montauban. 1876. 8. 245 S. Mit lithographirten Abbildungen.

Die Liebe der Kunstfreunde und Sammler ist in Bezug auf Faiencen der Kenntniss ihrer Fabriken vorausgeeilt. Früher hatte die Geschichtschreibung diesen Zweig der Cultur vernachlässigt. Das Interesse an den Gegenständen hat auch das Interesse an ihrer Geschichte, an ihrer Entstehung erweckt. Die Aufgabe, dem zu entsprechen, fällt den Localhistorikern zu, weil sie allein im Stande sind, die Dokumente aufzufinden oder die nöthigen, im Einzelnen so unscheinbaren Daten und Notizen zusammenzustellen. Mehrfach ist das auch bereits in Frankreich geschehen, dem Lande, in welchem seit etwa zwanzig Jahren die moderne Faienceliebhaberei entstanden und ausgebildet worden. Eine neue Arbeit in dieser Richtung liegt in dem genannten Buche vor. Der Verfasser Eduard Forestié, Secretär der archäologischen Gesellschaft im Departement Tarn-et-Garonne, hat sich die Mühe gegeben, über die ehemaligen Faiencefabriken seines Departements, von denen keine gedruckte Kunde existirte, alle Notizen und Dokumente zu sammeln und so nach Möglichkeit ihre Geschichte zusammenzustellen. Die Arbeit war mühsam genug, denn so jung die Fabriken sind, wie denn überhaupt die ganze Blüte der französischen Faiencefabrication auf Colbert und seine Anregung zurückzuführen ist, so sind sie doch völlig verschollen, seitdem dieser Kunstindustriezweig theils durch die Porzellanmanufakturen, theils durch die freie Zollpolitik unter Ludwig XVI. und zur Zeit der französischen Revolution wieder zu Grunde gegangen. Leichter noch sind die Gegenstände zu finden, welche in diesen Fabriken hergestellt wurden, als die Daten über ihre Gründung und ihre weitere Geschichte. Die Be-

mühungen des Verfassers sind aber nicht ohne Resultat geblieben. Er beschränkt sich auf die Fabriken seines Departements, wie sie oben im Titel aufgezählt sind. Die bedeutendste unter ihnen war Ardus, eine Fabrik, deren Werke mit Nevers und Moustiers gewetteifert zu haben scheinen, wie auch von dort ihre Künstler kamen, und doch war sie so unbekannt geworden, dass man nur noch unter verschriebenem Namen (Hardes statt Ardus) die Spur einer Kunde von ihr hatte. Das genaue Datum der Gründung — es fällt zwischen 1737 und 1739 — hat auch Forestié nur zur Noth festzustellen vermocht. Im Uebrigen geben sowohl die Nachrichten wie die mitgetheilten Abbildungen ein für den Sammler und die industrielle Kunstgeschichte hinlänglich genügendes Bild ihrer Art und Thätigkeit.

Ueber die anderen Fabriken sind die Daten meistens genauer und sicherer; selbst die einzelnen Maler werden aufgezählt. Die Entstehung gehört auch durchgängig der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an und die Blüte fällt selbst erst gegen das Ende, so die der Fabriken von Montauban und Auvillar. Sie haben zum Theil ihre Existenz bis in die Gegenwart herübergerettet.

J. F.

Llewellin Jewilt, The ceramic art of Great Britain from prehistoric times down to the present day .... London. 1878. 2 Voll. 8°. Mit Abbild. 531 und 569 S.

Kein Land hat unseres Wissens ein Buch, das die Geschichte der eigenen Keramik mit einer solchen Gründlichkeit und Vollständigkeit behandelt, wie es Jewilt hier für Grossbritannien thut. Man kann vielleicht sagen, für unseren Geschmack zu ausführlich, zu gründlich, denn die englische Poterie bietet uns keineswegs das Interesse dar, wie etwa die italienische, oder wollen wir weiter zurückgehen, wie die griechische. Ihr Interesse lag bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vollständig abgeschlossen innerhalb der Landesgrenzen, und was sie bis dahin geschaffen hat, darf in keiner Weise auf künstlerische Bedeutung Anspruch erheben. Erst im 18. Jahrhundert erweckt sie die Aufmerksamkeit der nicht englischen Welt in zweierlei Weise. Einmal sind es die Werke Wedgwood's in »Etruria«, welche hohe künstlerische Ziele verfolgen. Eingehend auf den neuen antikisirenden Geschmack, der im »Empire« seinen Höhepunkt erreichte, unterstützt von einem erfindungsreichen und geschickten Bildhauer wie Flaxman, schuf Wedgwood jenes Genre cameenartig dekorirter Gefässe, welches einige Jahrzehnte hindurch vielbegehrte Mode war und vielfach auch in den Fabriken des Continents nachgeahmt wurde. Zum Andern entstanden eine Menge Faiencefabriken, die, ohne künstlerische Ziele zu verfolgen oder zu erreichen, mit mehr oder weniger feiner Gebrauchswaare dem sinkenden Delft und den holländischen Faiencen eine erfolgreiche Concurrenz machten und einen grossen Theil ihres Marktes selbst in Holland, Deutschland, den skandinavischen Ländern dauernd gewannen. Neben beiden Arten versuchte gleichzeitig auch das englische Porzellan, das Erzeugniss verschiedener Fabriken zu Chelsea, Bow u. s. w., sich zu erheben, vermochte aber doch nicht, so sehr es auch heute von englischen Liebhabern und Sammlern wieder gesucht und gezahlt wird, die Höhe der Mitstrebenden wie Sèvres und Meissen

zu erreichen. Zu wirklicher epochemachender Bedeutung hat sich die englische Keramik aber erst in jüngster Zeit erhoben, seitdem die erste Londoner Weltausstellung von 1851 den Anstoss zu jenen Reformen und Bewegungen in der Kunstindustrie gab, welche eine so bedeutsame Erscheinung der modernen Cultur geworden sind. Man kann sagen, England ist es in erster Linie gewesen, welches das Genre der Kunstfaiencen für ganz Europa neu geschaffen und das Porzellan umgeschaffen hat. Heute zählt es eine ganze Reihe grosser, weltberühmter Namen und Fabriken auf dem Gehiete der Keramik.

Mit Recht bildet daher die Geschichte der englischen Keramik in diesen letzten Perioden, seit etwa anderthalb Jahrhunderten, den Hauptinhalt des in Rede stehenden Buches. Der Verfasser beginnt allerdings mit ältester, d. h. mit altbritischer Zeit, von deren Keramik die Gräber in ihren Urnen noch Ueberreste bieten, kaum unterschieden von dem, was sich von ihrer Art auf dem Continente findet. Mehr Interesse gewährt die Römerzeit, nicht bloss, weil sie mehr Ueberbleibsel hinterlassen hat, sondern weil sie festere Formen, präcisere Ornamente, antike Motive einführte und die Töpferöfen, wie es scheint, über das ganze Land verbreitet hatte. Sie blühten noch unter den Angelsachsen; aber es ist nicht uninteressant zu sehen, wie unter Angelsachsen und Normannen die antiken Motive erlöschen, und nach und nach die mittelalterlichen an ihre Stelle treten, Formen von sehr geringem künstlerischem Reize und Werthe. Viel ist es nicht, was davon erhalten ist; aber was der Verfasser in Wort und Bild mittheilt, reicht eben hin, den Hergang klar zu machen. Im 16. Jahrhundert wird die niederrheinische Steingutwaare als »Kölner« Fabrikat importirt. Gleichzeitig beginnen aber auch inländische Imitation und Concurrenz, die sich durch Patente und Privilegien zu schützen trachten, aber zur Bedeutung gelangen sie erst im 18. Jahrhundert mit dem Gegenkampf und der siegreichen Bekämpfnng der Delfter Waare. Von hier aus, schon nach den ersten hundert Seiten, wird die Darstellung des Verfassers so ausführlich und umfangreich wie möglich. Sie erzählt, mit Anfügung der nöthigen Belege, die Gründung und Geschichte der einzelnen Fabriken und Unternehmungen, soweit Jahre lange Bemühungen das Material zusammenzubringen vermocht haben; sie begleitet sie mit überaus zahlreichen Illustrationen, im Text oder selbständig, die nahezu die Zahl von 2000 erreichen; sie gibt die Biographien der bedeutenderen Persönlichkeiten, welche als Unternehmer oder Künstler betheiligt waren, sie gibt die Marken der Fabriken und sonstige Zeichen, hier und da auch Recepte und sonstige Andeutungen über die Technik. Das alles ist bis auf die neueste Zeit herabgeführt; die jüngste Blüte der englischen Keramik ist, soweit möglich, bereits in die Darstellung mithineingezogen worden. So ist das Buch in gleicher Weise werthvoll für die Culturgeschichte des Landes, wie für den Sammler und Kenner, ja für jeden, der sich praktisch oder theoretisch mit der Geschichte des Kunstgewerbes zu beschäftigen hat. *J. F.*

Henry Havard, Histoire de la faience de Delft. Paris 1878. 8°. Mit Abbildungen.

Das ist ein Buch, welches einen bedeutenden Gegenstand neu und in höchst ausgezeichneter Weise, man kann sagen erschöpfend behandelt. Die Delfter Faiencen gehörten zwei Jahrhunderte hindurch zu den ausgezeichnetsten Productionen Hollands; sie waren über die ganze Welt verbreitet und genossen des höchsten und wohlverdienten Rufes. Als die Fabriken in Delft erloschen, fielen sie selber sammt ihrer Geschichte in Vergessenheit. Seit wenigen Jahrzehnten sind sie durch die Sammler und Kunstfreunde wieder in Mode gekommen, verschiedene moderne Fabriken ahmen sie nach, die Wohn- und Speisezimmer schmücken sich mit ihnen, die Gegenstände feinerer Art erreichen im Antiquitätenhandel die Preise von wahren Kunstwerken. Nichtsdestoweniger waren alle Nachrichten über sie bisher höchst dürftig. Man wusste nicht zuverlässig, wann die erste Fabrikation begonnen, wer die ersten Gründer gewesen, kaum, wann die Fabrikation aufgehört, obwohl kaum ein paar Menschenalter seitdem verflossen. Man kannte von den Gegenständen selbst eine Anzahl Monogramme und Fabrikszeichen, war aber unsicher, wem sie gehörten, oder welches die Lebensumstände ihrer Eigenthümer gewesen. Auf all dieses nun gibt das Buch von Havard sichere und ausführliche Antwort. Der Verfasser hat Jahre lang keine Mühe gescheut, die Nachrichten zu sammeln, was um so schwieriger war, als die eigentlichen Documente der Zunft zu Grunde gegangen. Er hat es mit solchem Erfolge gethan, dass die ganze Geschichte dieses Industriezweiges von ihrem Entstehen bis zu ihrem Untergange, also etwa vom Jahre 1600—1800 klar vor uns liegt. Er weiss die Marken und Namen, die er um Hunderte vermehrt, richtig zu bestimmen, er gibt die künstlerische und die technische Geschichte und belegt jene insbesondere mit vortrefflichen und charakteristischen Beispielen. Diese sind den bedeutendsten öffentlichen und Privatsammlungen entnommen. Die Abbildungen, theils in Farbendruck, theils in Radirung, theils als Textbilder in Holzschnitt, von Leopold Flameng und Charles Goutzwiller, die Chromolithographien von Lemercier, sind vortrefflich ausgeführt. Kurzum, das Buch ist in jeder Weise so beschaffen, wie wir uns eine Publication über den interessanten Gegenstand zu wünschen haben.

J. F.

Jules et Georges Lecocq, Histoire de Faience et de poterie de la Haute Picardie. Paris 1877. 4°. Mit Abbild.

Ein sehr solide ausgestattetes Buch, welches die Geschichte und Kunst der Faiencefabriken in der Picardie, nämlich von Sinceny, Rouy, Chauny-Ognes, Esmery-Hallon und Le Mesnil-Saint-Laurent auf Grundlage neuer Documente sowie mit Zusammenstellung dessen, was bereits vorhanden war, behandelt. Im Grunde mit zu grosser Ausführlichkeit und zu grosser Ueberschätzung des Gegenstandes, denn das Interesse, welches diese Fabriken darbieten, geht nicht über das Lokale hinaus. Wie auch die sehr getreuen Abbildungen im Farbendruck erkennen lassen, schlossen sie sich in Stil und Art ganz an die benachbarten weit bedeutenderen Fabriken der Normandie an, zumal an Rouen; ihre Arbeiten stehen aber an künstlerischem Werth sehr hinter den Vorbildern zurück und besitzen durchaus keine Originalität. Die abgebildeten Gegenstände sind sogar meist höchst untergeordneten Ranges. *J. F.*

John Haslem, The old Derby China Factory, the workmen and their productions. London 1876. 8°. Mit Abbild.

Es ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, dass die Geschichte des europäischen Porzellans, so wenig Jahre sie zählt und so viel von ihr gesprochen und geschrieben worden, doch in ihren Anfängen fast überall von Dunkelheit umhüllt ist. Die meisten der berühmten Fabriken zählen kaum anderthalb Jahrhunderte oder weniger als das, und ihr Ursprung, zum Theil selbst ihre Geschichte ist vergessen worden. Von diesem Schicksal sind ganz besonders die englischen Fabriken betroffen. Die Ursache liegt darin, dass sie Privatunternehmungen waren und ihre Besitzer wechselten, daher Documente und Traditionen verloren gingen. Dann aber sank auch der Geschmack; im 19. Jahrhundert verlor sich das Interesse am Gegenstande und man fragte und forschte nicht weiter. Das ist nun heute anders geworden. Was vor wenigen Jahren verachtet war, ist auf's Neue Gegenstand der Liebhaberei und der Sammellust; der Sammler fragt nach Authenticität und bedarf dazu der Herkunft und der Geschichte. So ist auch der litterarische Eifer um die Geschichte und artistische Darstellung dieses Fabrikationszweiges erwacht. Aus diesem Eifer ist auch das vorliegende Buch hervorgegangen, welches eine der berühmtesten Porzellanfabriken Englands, die Werke von Derby, zum Gegenstande hat. Der Verfasser war in seiner Jugendzeit selber Maler an dieser Anstalt und, das Interesse an ihr bewahrend, war er Jahre hindurch bemüht, aus dem Munde derjenigen, die noch an der Fabrik thätig gewesen waren oder den Kindern derselben, Nachrichten über die Fabrik, ihre Thätigkeit und Art und alle ihre Angehörigen, Besitzer, Leiter und Künstler, zu sammeln. Sein Werk bietet auch viel Material nach allen diesen Richtungen, obwohl es ihm nicht gelungen ist, nur das Jahr der Gründung, die etwa um 1750 stattfand, festzustellen. Das Buch ist mit einer Anzahl Tafeln in Farbendruck ausgestattet; eine derselben gibt die verschiedenen, dem Sammler unerlässlichen Marken, welche im Laufe der Zeiten von Derby gebraucht wurden, darunter auch diejenigen, welche Meissen und Sèvres nachahmen. Die übrigen Farbentafeln geben Beispiele aus zwei colorirten Musterbüchern, welche ehemals in dieser Fabrik gebraucht wurden. Sie gehörten aber schon dem Ende des 18. Jahrhunderts an. Wünschenswerth wäre es gewesen, statt dieser, die eine und dieselbe Zeit und Art vertreten, die artistische Geschichte der Fabrik mit einer chronologischen Reihenfolge von 1750 bis 1848 zu illustriren, was nicht geschehen ist.

J. F.

Racinet, A. Le Costume historique. Cinq cents planches. Avec des notices explicatives et une étude historique. Paris, 1876.

Von diesem Costümwerk erscheinen zwei Ausgaben, die eine in grösserem, die andere in kleinerem Format. Die letztere, in einem sehr handlichen, bequemen Kleinquart liegt uns in den beiden ersten Lieferungen vor. Jede derselben enthält 15 Tafeln in Buntdruck, zehn in Schwarz, begleitet von je einem Blatt Text. Dasselbe Verhältniss wird in den folgenden Lieferungen beibehalten, so dass schliesslich das ganze Werk aus 300 farbigen und 200 schwarzen Tafeln bestehen wird. Das Werk verfolgt in seiner Anordnung

keinen geschichtlichen Gang noch irgend ein System nach den Gegenständen. Bild auf Bild folgen in ziemlicher Willkür, nur dass auf einem und demselben Blatt Figuren oder gegenständliche Dinge einigermassen zusammengehören. Das Werk ist also in dieser Beziehung wie ein Bilderbuch. Von der systematischen Ordnung aber abgesehen, ist es, soweit sich nach diesen beiden Lieferungen urtheilen lässt, sehr reich und umfassend in seinem Inhalt. Die einzelnen Blätter selbst sind für sich sehr reich und enthalten oft zahlreiche Figuren oder Gegenstände. Der Begriff Costüm ist im weiteren Sinne gefasst, nämlich alle Dinge, die zur Kleidung oder zum häuslichen Gebrauche des Menschen gehören, in sich begreifend. Und zwar bezieht sich dies auf alle Stände und Lebenssphären. Fürstliche Tracht wechselt ab mit derjenigen der niedersten Stände, Ritter und Kriegsleute wechseln mit Geistlichen aller Art; Aegypter, Assyrier, Griechen, Römer finden Berücksichtigung sowie die Volkstrachten von Italien, Schweden, Polen, Russland, der Türkei, Indien, China und Japan. Viele Blätter geben Einzelheiten der Tracht und des Costüms, so Waffen und Rüstungsstücke, so Coiffüren, so kirchliche Geräthe, Kronen und andere Embleme, Möbel und Trinkgeräthe. In sehr hübscher und anziehender Weise sind auch Interieurs historischer Wohnungen dargestellt und im Text die Grundrisse dazu gegeben. Figuren und Gegenstände sind meistens Originalquellen entnommen, wie auch häufig im Text angegeben worden ist; zuweilen spielt auch die gelehrte Phantasie ein wenig mit, so in dem Palastinterieur, das nach der Beschreibung Vitruvs entworfen, oder in dem Inneren eines romanischen Palastes, dem die Angaben von Viollet-le-Duc zu Grunde liegen. Die Ausführung ist überall sehr hübsch und zierlich, ohne modernisirt zu sein, wie das in einigen neueren französischen Costümwerken der Fall. Ist dieses »Costume historique« einmal vollendet, so wird es eine gute Quelle der Belehrung und der Unterhaltung bieten; es mag als Salonbuch dienen und wird doch dem Gelehrten wie dem Künstler grossen Nutzen gewähren. — *J. F.*

Gruner, Ludwig. Vorbilder ornamentaler Kunst der italienischen Schulen des 15. bis Anfang des 17. Jahrhunderts. Zum ersten Mal veröffentlicht. Lieferung I. Die Intarsiaturen im Sanctuario di San Martino zu Alzano Maggiore. 7 Tafeln in Fol. Leipzig. 1 Folioblatt mit deutschem und englischem Text.

Allgemach können wir uns über Mangel an kunstindustriellen und ornamentalen Vorlagen nicht mehr beklagen; alte und junge Herausgeber sind fortwährend geschäftig am Werk. Zu jenen haben wir in erster Linie Ludwig Gruner zu rechnen, dem wir schon für mehr als eine ausgezeichnete Publication über die ornamentale Kunst der Renaissance dankbar zu sein haben. Mit dieser ersten Lieferung der »Vorbilder« beginnt er eine neue, die den alten würdig zur Seite tritt. Ueber Plan, Umfang, Gegenstände wird zwar einstweilen nichts weiter mitgetheilt, aber die vorliegende erste Lieferung mag für ihre Nachfolger reden. Sie enthält auf sieben lithographischen Tafeln, von denen drei im Farbendruck ausgeführt sind, eine Anzahl Intarsien, Ornamente mit Kindern dazwischen, welche in der Kirche San Martino im Flecken Alzano Maggiore bei Bergamo ausgeführt sind. Sie sind das Werk eines Holzschnitzers

und Intarsienkünstlers Andrea Fantoni, welcher einer Künstlerfamilie angehörte, die mit ihrer Wirksamkeit tief in das Mittelalter zurückreicht. Andrea selbst war erst 1659 geboren; seine Arbeiten in der Kirche gehören demnach, wie auch die Abbildungen erkennen lassen, einer verhältnissmässig späten Zeit an. Sie sind daher nicht ohne zopfige oder barocke Motive, namentlich in der Zeichnung des Laubwerks, immerhin aber originell genug, um ihre Aufnahme in ein grösseres ornamentales Werk zu rechtfertigen, wenn wir unsrerseits auch grade nicht den Anfang damit gemacht hätten. *J. F.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen etc.

Der neue Louvre-Katalog.

Als Villot's rühmlich bekannte »Notice des Tableaux exposés dans les Galeries du Louvre« 1849 in erster Auflage erschien, fanden die Angaben über die italienischen Schulen in O. Mündler's »Essai d'une Analyse critique de la notice« etc. (Paris, F. Didot 1850) eine ebenso gediegene wie scharfe Kritik, welche zu Verbesserungen der folgenden Ausgaben wesentlich beigetragen hat. An Reichhaltigkeit des mit grosser Umsicht zusammengestellten Materiales, besonders in Rücksicht auf die Geschichte der Bilder, geniesst Villot's Katalog den wohlverdienten Ruf einer Musterarbeit. An seine Stelle ist neuerdings ein nach ganz anderen Principien bearbeiteter officieller Katalog getreten, welcher Villot's Nachfolger, Vicomte Both de Tauzia, zum Verfasser hat, und dessen Benützung insofern obligatorisch ist, als die Bilder der italienischen und spanischen Schulen durchgehends eine neue Nummerirung erfahren haben. Wir können die scharfe Kritik, welche dieser Arbeit vielfach, besonders in England kürzlich zu Theil geworden ist, nicht theilen. Die theilweise vollständige Umarbeitung der Biographien auf Grund der neueren kritischen Forschungen verdient unter allen Umständen beifällige Aufnahme. Sowohl die Geschichte der Malerei von Crowe und Cavalcaselle als auch die von A. von Zahn, O. Mündler, W. Bode und G. Frizzoni in Burckhardt's Cicerone niedergelegten Studien sind verwerthet worden; dagegen beweist der Text nicht nur der Biographien, sondern auch der Attributionen bei Correggio und den Ferraresen, dass die in der Zeitschrift f. b. K. publicirten Studien Lermolieff's über die Galerie Borghese mit ihren glänzenden Resultaten unbeachtet blieben. Die Angaben über die Geschichte der Bilder sind aus dem Villot'schen Katalog leider nicht herübergenommen worden. Wo sie nicht gänzlich unterdrückt worden sind, was beinahe regelmässig geschehen ist, gibt der neue Katalog nur kurze und dürftig erscheinende Angaben. Die Benützung des alten bleibt darum für das Studium unentbehrlich, sie ist übrigens dadurch wesentlich erleichtert, dass bei jedem Bilde auf die frühere Nummerirung hingewiesen wird, sowohl die der Notice von Villot, als auch die in Reiset's Catalogue du Musée Napoleon III., welches Letztere aufgehört hat, eine besondere Sammlung zu bilden. Als solche besteht gegenwärtig nur noch die Collection La Caze, deren Katalog Reiset zum Verfasser hat.

Als ein besonderes Verdienst des Tauzia'schen Kataloges muss hervorgehoben werden, dass neben die Biographie jedes Meisters die Aufzählung seiner Schüler und die Angabe der Hauptwerke des Meisters gestellt ist. Letztere nimmt in der Regel mehr Raum ein als die Biographie, lässt übrigens an kritischer Genauigkeit oft zu wünschen übrig. So wird Sebastian del Piombo's Portrait d'une Improvisatrice in der Tribuna der Uffizien als ein Werk Raphael's aufgeführt. Als von Signorelli gemalt wird das Dresdener Rundbild (Nr. 21) aufgeführt, von dem Frizzoni nachgewiesen hat, dass es vielmehr dem Piero di Cosimo angehört. Unter Spagna's Namen steht die thronende Jungfrau der Londoner National Gallery (Nr. 282), ein vielmehr oberitalienisches Hauptwerk, welches nur Wornum's Katalog, aber sicher irrthümlich, mit jener Benennung ausgestattet hat. Dem Cimabue ist in Assisi zu viel zugeschrieben. Signorelli's Tafelbilder in der städtischen Gallerie von Arezzo sind gar nicht erwähnt. Giulio Romano's Hauptwerke in London, die Bilder zur römischen Geschichte Nr. 643 und 644 sind ausgelassen, während die ihm keinesfalls angehörende Erziehung des Jupiter (mit einer Landschaft von G. B. Dossi!?) ihm zuertheilt wird, worauf nur die Handzeichnung im Besitz des Herzogs von Devonshire ein Recht hat. Ghirlandajo's Name muss in Tauzia's Katalog unter dem Provinzialismus Grillandajo gesucht werden. Mit gutem Recht, wie mir scheint, ist die Begegnung der Rahel und des Jacob in Dresden Nr. 218 nicht dem Giorgione, wie der Katalog dort angibt, auch nicht dem Cariani, wie Crowe und Cavalcaselle annehmen, sondern dem Palma Vecchio zugeschrieben. Crowe's und Cavalcaselle's neue Benennungen von Louvrebildern, welche Meistern zweiten und dritten Ranges angehören, sind von Tauzia fast ausnahmslos angenommen worden. Das Portrait eines jungen Mannes im Salon carré Nr. 523, früher Raphael, Sebastian del Piombo oder Giorgione zugeschrieben und von Villot, wohl auf Waagen's Autorität hin, dem Fr. Francia zuertheilt, steht jetzt unter »unbekannt«, während die Anmerkung, übereinstimmend mit Crowe und Cavalcaselle, als Urheber Franciabigio nennt. Die Biographien des Giovanni Bellini und des Giorgione erscheinen insofern überflüssig, als die den Namen dieser Meister führenden Bilder ohne Zweifel denselben abgesprochen werden müssen, auch wenn man hier die Zuschreibungen von Crowe und Cavalcaselle nicht billigt.

Wie wir hören, soll auch Villot's Katalog der niederländischen und deutschen Schulen durch eine neue Bearbeitung von Tauzia ersetzt werden. Die Beibehaltung der eingeschlagenen Methode muss hier um so erwünschter erscheinen, als damit zugleich einem dringenden Bedürfniss der kunstgeschichtlichen Litteratur abgeholfen würde. Schliesst doch Villot's Einleitung zum Katalog dieser Schulen in der Ausgabe von 1877 immer noch mit dem antiquirten Fragesatz: »Les Hollandais laisseront-ils toujours à des étrangers le soin de glorifier les noms de Rembrandt« etc.? Nach dem gegenwärtigen Katalog besitzt der Louvre kein einziges Bild von Teniers dem älteren, da fünfzehn Bilder unter dem Namen des jüngeren gehen. Es ist hier dringendes Bedürfniss, dass die Signaturen facsimilirt werden, zumal es bei dem Besuche der Galerie wegen der breiten Barrieren in den meisten Fällen unmöglich

gemacht ist, dieselben zu copiren. Nicht minder ist es zu beklagen, dass signirte Bilder von solchen Meistern, welche ein besonderes kunsthistorisches Interesse beanspruchen, so hoch aufgehängt sind, dass ein Urtheil über die Qualität der Bilder gar nicht gefasst werden kann. Eine neue Anordnung erscheint hier beinahe ebenso nothwendig, wie die Ausgabe eines neuen Kataloges.

Paris, März 1878. *J. P. Richter.*

Nachwort der Redaction.

Den Herausgebern liegt der neue Louvre-Katalog nicht vor, aber nach dem Sachverhalte, wie ihn der Herr Referent angibt, möchten wir unser Urtheil über die Neuerungen doch etwas anders formuliren, als er es thut. In Frankreich kümmert man sich nach wie vor nicht sonderlich um die geistigen Leistungen des Auslandes, und so ist es nicht verwunderlich, dass die Grundsätze, welche der kunstgeschichtliche Congress zu Wien im Jahre 1873 für die Katalogisirung von Gemäldegalerien aufstellte, dort unbeachtet geblieben sind. Ausführlichere Künstlerbiographien verlangte der Congress nur in solchen Fällen, »in denen eine Galerie zu einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältniss hat.« Für die Galerie des Louvre ist das bei der französischen Schule der Fall, und der Villot'sche Katalog entsprach diesen Anforderungen. Handelt es sich nun darum, den neuen Louvre-Katalog handlicher und kürzer zu machen (wir wissen nicht, ob das erreicht ist), so konnten in den anderen Abtheilungen der Sammlung, also zunächst in der italienischen und spanischen Schule, die Biographien gekürzt werden; die Hauptdaten über die Meister, ganz knapp aber correct, wie im neuen Berliner Katalog, genügen, ein Katalog braucht kein Künstlerlexicon zu sein. Der neue Louvre-Katalog aber gönnt gerade diesen Partien vorzugsweise Raum und Sorgfalt; lässt dagegen die Nachrichten über die Geschichte der Bilder fort, die litterarisch fast das Wichtigste im alten Kataloge sind, und die wir gerade an dieser Stelle zu erwarten haben. Eine Aenderung der Nummern ohne triftigen Grund ist gleichfalls verwerflich; sie ist eine unnöthige Chicane für den, welcher ernste Studien treibt, nach den Nummern citirt und sich Notizen macht. Meist (wie leider auch in berühmten deutschen Galerien) liegt ihr nur eine Speculation auf stärkeren Verkauf von neuen Katalog-Auflagen zugrunde. Der kunstwissenschaftliche Congress erklärte sie nur in Fällen durchgreifender Reorganisation einer Sammlung für gerechtfertigt. — Hinsichtlich des Bildnisses im Salon carré, das Waagen dem Francesco Francia zuschrieb, bemerken wir, dass derselbe Kenner, dessen treffliche Studien über die Galerie Borghese oben citirt sind, es mündlich in unserer Gegenwart für Ridolfo Ghirlandajo in Anspruch nahm, was uns überzeugend schien.

Le Japon à l'Exposition universelle de 1878. 2me part. gr. 8°. Paris, typ. Lahure. 1878.

Unter den mancherlei litterarischen Gaben, statistischen und historischen Darstellungen, welche von verschiedenen Regierungen, wie herkömmlich, den Besuchern der letzten Weltausstellung geboten worden sind, gehört die hier angezeigte Publication für die Kunst zu den werthvollsten. Mit Recht bemerkt der Präsident der Ausstellungscommission, M. Matsugata (spr. Matsgata), Chef des Ackerbau-Departements zu Tokio, im Vorwort zu dem ersten Theile, welcher einen Abriss der Geographie des Reiches und eine Regentengeschichte

vom Jahre 1 der japanischen Zeitrechnung (660 v. Chr.) bis auf die Gegenwart enthält, dass die immer zahlreicher werdenden diplomatischen und Handelsbeziehungen zwischen Japan und den Völkern der beiden Continente das Erscheinen eines Werkes dringend wünschen liessen, welches den Ausländern eine deutliche Vorstellung von der Geographie und Geschichte des Reiches gewähre. Der zweite Theil, welcher der Kunst und Industrie, dem Unterrichtswesen, Land- und Gartenbau gewidmet ist, will, der sehr bescheiden gehaltenen Vorrede zufolge, nur als Commentar zu den Ausstellungsobjecten angesehen sein. Allein auch ein solcher, von wirklich kundiger Hand geliefert, ist für uns ein grosser Gewinn, da die europäische Litteratur über die Kunstfertigkeiten der Japaner entweder von Fremden herrührt, welche selten mit der erforderlichen Sachkenntniss ausgerüstet waren, oder zu alten Datums ist. Allerdings zeigt sich eine grosse Ungleichmässigkeit der Behandlung der einzelnen Materien, welche wohl an verschiedene Referenten mögen vertheilt worden sein. Die geschichtlichen Mittheilungen haben zum Theil eine sehr unbestimmte Haltung und sind mit Legenden versetzt. Doch wird eine Menge technologisches und manches historische Material geboten.

Sehr kurz ist leider der Abschnitt über die Malerei gehalten, unter welchem Ausdruck wir hier nur Aquarellmalerei und Pinselzeichnungen (da von Federzeichnungen doch nicht gesprochen werden kann) zu verstehen haben. Wir erfahren, dass im Jahre 463 n. Chr. der Kaiser Yuriaku aus Korea Künstler kommen liess, darunter den Maler Inschiraga, dass aber von den Werken jener Zeit nichts erhalten ist, dagegen ein Bildniss des (nicht zur Regierung gelangten) Thronfolgers Prinzen Scho-toko-taischi aus dem Anfange des siebenten Jahrhunderts, welches als ältestes Denkmal der heimischen Kunst in dem Tempel von Horiuji (Provinz Yamato) aufbewahrt wird. Etwas später richtete die Regierung eine Art Malerakademie, zuerst Gowa-Koschi, seit 808 aber Edokoro genannt, ein. Der Stil dieser Schule wird als »kraftvoll und zugleich fein« bezeichnet. Eine jüngere Schule, Tosae, gegründet von Tsunetaka, excellirte in der Wiedergabe der reichgeschmückten Hoftrachten. Die Malerfamilie Tosa existirt noch gegenwärtig neben einem anderen Geschlechte Kano, welches von einem der hervorragenden Künstler des vierzehnten Jahrhunderts, Kano-masanobu, Vertreter der unter chinesischem Einflusse stehenden Richtung, abstammt. Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts lebte der ausgezeichnete Sittenmaler Iwasa Matabe. Etwa um 1720 liess sich ein berühmter chinesischer Maler Tschin-nam-ping in Nagasaki nieder und brachte den chinesischen Stil wieder zur Herrschaft. Für die Gegenwart werden drei Richtungen als die vorherrschenden hingestellt. Die eine gibt Costüme, Mobiliar etc. mit der äussersten Treue, aber ohne Rücksicht auf Licht und Schatten und Perspective wieder; die zweite strebt bei ihren Landschaften, Bildnissen, Thier- und Pflanzenbildern nach malerischer Wirkung; die dritte bedient sich nur der chinesischen Tusche zu skizzenhaften Bildern, welche oft mit Text verbunden werden — das Genre also, welches uns aus den Holzschnittbüchern der Japaner wohlbekannt ist.

Viel umfassender, eben so sehr auf die Technik wie auf die geschicht-

liche Entwicklung eingehend, sind die Mittheilungen über die industriellen Künste. Die Kapitel über Keramik nehmen allein mehr als ein Fünftel des ganzen Bandes ein. Die seltenen ältesten Thongefässe sind aus freier Hand geformt, roth und schwarz gefärbt und stammen aus der Provinz Yamato, wo diese Industrie bereits zu Beginn der japanischen Zeitrechnung florirt haben soll; härteres Geschirr fabriciren lernte man um 27 v. Chr. von den Koreanern; 720 n. Chr. erfand der Priester Giyogi die Drehscheibe. Ueber die Zusammensetzung der Masse und der Glasuren, die Farben, die Fabricationsmethoden der verschiedenen Faiencen werden ausführliche Mittheilungen gegeben, in welchen freilich Mineralien, welche nur mit ihren einheimischen Namen und den Fundorten bezeichnet werden können, eine grosse Rolle spielen. Hierbei hebt der Bearbeiter ausdrücklich hervor, dass eine chemische Untersuchung der Materialien erst feststellen müsse, inwieweit einunddieselben unter verschiedenen provinziellen Namen vorkommen, und dass man desshalb Anstand genommen habe, die Terminologie schon jetzt zu vereinfachen. Es gibt drei Hauptgattungen: 1) Awata yaki, seit 1640 in Kioto von dreissig Familien in unveränderter Weise fabricirt; 2) Satsuma, von Bewohnern der Provinz gleichen Namens fabricirt, welche, von Koreanern, die 1598 angesiedelt wurden, abstammend, sich lange Zeit streng abgeschlossen von den Eingebornen hielten; die Entdeckung einer weissen Erde Schirotsutschi im Jahre 1630 ermöglichte die Verfeinerung der Masse und die Anwendung von Gold, Silber und Farben zu deren Decoration; 3. Awadschi yaki — alle (nach Angabe des Berichtes) Kaolin enthaltend, mit Glasuren aus feldspath- und sodahaltigen Stoffen und verschiedenen Metallen. Steingut mit eisenhaltiger Glasur, Banko-yaki, wird seit 1840 in Tokio gemacht. Das erste Porzellan, Somet Suke, weiss mit blauer Malerei unter der Glasur, wurde 1510 in Arita, Provinz Hizen, von Gorodayu Schonsui fabricirt, welcher die Kunst in China erlernt hatte. Da, wie gesagt, Kaolin schon als ein Bestandtheil der Faiencen angegeben ist, so dürfte es sich 1510 nur um die Einführung einer besseren Methode der Porzellanfabrication gehandelt haben. In Arita kam auch 1770 Tsudschi Kiheidschi durch Zufall auf die Anwendung von Kapseln beim Brennen.

Auch zur Geschichte der Lackmalerei heben wir einige Daten heraus. Lackmöbel sollen bereits in einem aus dem Jahre 180 v. Chr. stammenden (nicht näher bezeichneten) Buche erwähnt werden; um 380 n. Chr. kommen rother und Goldlack vor, um 410 der Lack Naschidschi (Goldbraun mit Goldblättchen), um 480 Lack mit Perlmuttereinlagen. — Kürzer sind Email, Bronze, Papier, Gewebe, Fächer etc. abgehandelt. *B. B.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Amaury-Duval, L'Atelier d'Ingres, souvenirs. (Véron: L'Art 1879 I. 23.)

Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. (Vosmaer: Kst.-Chr. XIV. 8.)

Bauten, die, techn. u. industr. Anlagen von Dresden. (C. C.: Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 3.)

Benndorf, ant. Gesichtshelme und Se-

pulchralmasken. (Marquardt: Jen. Lit.-Ztg. 1879. 2.)
Bötticher, der Zophorus am Parthenon. (Engelmann, Jen. Lit.-Ztg. 1879. 1.)
Brentano, Alt-Ilion im Dumbrekthal. (Bu., Lit. Centr.-Bl. 4.)
Burckhardt, Geschichte d. Renaissance. (A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 1879. 2.)
Burty, Correspondance d'Eug. Delacroix. (Véron: L'Art 1879. t. I. 89.)
Christmann, Fr. Kunstgesch. Musterbuch. I. (V. V.: Kst.-Chr. XIV. 15.)
Claudet, Perraud statuaire et son oeuvre. (Véron: l'Art Nr. 216.)
Clement, hist. des beaux-arts. (Véron: L'Art 1879 t. I. p. 30.)
Curtius & Kaupert, Atlas von Athen. (Belger: Allg. Ztg. 1879. 14. B.)
Dohme, Kunst u. Künstler. (Aldenhoven: Dtsch. Lit.-Bl. 20.)
Dumreicher, französ. Nationalwohlstand. (Pecht: Allg. Ztg. 1879. 22. B. — Lit. Centr.-Bl. 8. — Hannak: Ztschr. f. Realschwsn. IV. 2.)
Flasch, zum Parthenonfries. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 1879. 1.)
Graf, Opus francigenum. (Dobbert: Allg. Ztg. 1879. 36. B.)
Guiffrey, Müntz & Pinchart, hist. de la Tapisserie. (E. Obermayer: Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 1.)
Hess, Katalog einer Thaler- u. Medaillen-Sammlung. (Bahrfeld: Jen. Lit.-Ztg. 8.)
Hirth, Der Formenschatz der Renaissance. (βρ.: Deutsche Rundschau, Jan. 1879.)
Holbeins Todtentanz, herausg. v. Lippmann. (A. R.: Kst.-Chr. XIV. 15.)
Janitschek, Alberti's kleine Schriften. (Springer: Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 2.)
— Die Gesellsch. d. Renaissance. (Reumont: Arch. stor. ital. Nr. 108.)
Jouin, David d'Angers. (Billung: Ztschr. f. bild. Kst. 5.)
Kraus, Roma sotterranea. (Reumont: Arch. stor. ital. Nr. 108.)
Leroi, P. Les nouvelles mosaiques du Dôme de Sienne. (L'Art 1879. t. I. p. 17.)
Lessing, Berichte v. d. Pariser Weltausstellung. (βρ.: Deutsche Rundschau März 1879.)
Linde, v. d. Gutenberg. (Mag. f. Lit. d. Ausl. 1879. 5.)
Lindenschmit, Alterth. uns. heidn. Vorzeit. (Lit. Centr.-Bl. 1879. 2.)
Lübke, Abriss d. Gesch. d. Baustile. (U. O.: Kst.-Chron. XIV. 1. 2.)
— Gesch. d. italien. Mal. (Reber: Allg. Ztg. 47. B. — R.: Neue Zürcher Zeitung 22. Febr. 1879.)
Magnus, Entwicklung des Farbensinnes. (Véron: L'Art 1879. I. 57.)
Mannfeld, Durchs deutsche Land. (Fd.: Kst.-Chr. XIV. 12.)
Mazzanti e Del Lungo: Raccolta delle migliori fabbriche ant. e mod. di Firenze. (Janitschek: Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 3.)
Mantz, Holbein. (Véron: L'Art 1879. t. I. 29. — Müntz: Gaz. des beaux-arts janv.
Meyers Allg. Künstler-Lexicon, II. (A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 1879. 3.)
Meyer & Bode, Gemälde-Galerie Berlin. (Alfr. Woltmann: Kst.-Chr. XIV. 13. — Allg. Ztg. 38. B.)
Ortwein, Deutsche Renaissance. (Bergau: Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 4.)
Pecht, Kunst u. Kunstind. auf d. Par. Weltausst. (A. R: Kst.-Chr. XIV. 5.)
Pompei, studi intorno all' anfiteatro di Verona. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 7.)
Quantin, Iconographie des Holbein. (Journ. d. Beaux-Arts 3.)
Reber, Ruinen Roms. Neue Ausg. (Bu.: Lit. Centr.-Bl. 1879. 5. — Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 1879. 6.)
Rooses, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschoel. (Reber: Allg. Ztg. 1879. 54. B.)
Rossmann, künstler. Ausschmückung d. Albrechtsburg zu Meissen. (C. C.: Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 3.)
Schmoller, Strassb. Tucher- u. Weberzunft. (Allg. Ztg. 1879. 1. 2. B.)
Springer, Raffael u. Michel Angelo. (Reumont: Lit. Rundschau 3. 17. — Ders.: Arch. stor. ital. Nr. 108. — Grenzboten 1. — Woltmann: Nat.-Ztg. 1879. 9.)
Stahr, Torso. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 1879. 3.)
Stark, Archäol. d. Kunst. (Allg. Ztg. 1879. 3. B.)
Urlichs Bemerk. üb. d. Olymp. Tempel. Bu.: Lit. Centr.-Bl. 1879. 4.)
Vischer, A. Leitf. f. d. Unterr. d. Anatomie u. Proportionslehre. (F.: Kst.-Chron. XIV. 1. 2.)
Vischer, R. Luca Signorelli. (A. S.: Im neuen Reich 1879. 7.)
Vischers, P., Werke. Text v. Lübke. (Wessely: Kst.-Chr. XIV. 14.)
Woltmann, Aus vier Jahrhund. (L. v. D.: Lit. Centralbl. 1879. 1. — O. B.: Kst.-Chr. XIV. 3.)
— Geschichte der Malerei. (R.: Neue Zürcher Zeitung 28. Febr. 1879.)

Notizen.

(Das Archiv in Innsbruck über Tizian.) Interessante Ergänzungen zu der umfangreichen und bedeutenden neuen Biographie Tizians von Crowe und Cavalcaselle hat ein Aufsatz von Dr. Schönherr in Innsbruck in der Beilage zur Augsburger Allg. Zeitung (1878, Nr. 186 und 187) gebracht. Diesen Mittheilungen, denen Documente im Statthalterei-Archive zu Innsbruck zu Grunde liegen, entnehmen wir zunächst, dass Tizian, dessen Heimath bekanntlich hart an der Tiroler Grenze liegt, mit seinem Bruder Francesco einen ziemlich bedeutenden Holzhandel trieb, bei welchem er seine hohen Verbindungen mit grosser Geschäftsgewandtheit zu verwerthen verstand. Schon 1535 benützte Tizian das besondere Wohlwollen, welches König Ferdinand ihm bereits in jener Zeit geschenkt hatte, um ein Privileg für seinen und seines Bruders Holzhandel zu erwirken, und als er 1548 durch seine in Augsburg gemalten Bilder eine weitere Erhöhung der Gunst des kunstsinnigen Fürsten erzielt hatte, liess er sich neben der königlichen Bezahlung von neuem ein Privileg ausstellen, dessen Tragweite König Ferdinand offenbar nicht durchschaut hatte. Der Fall ist für Tizians Charakter zu bezeichnend, um hier nicht näher erwähnt zu werden. Er stellte nämlich an Ferdinand die Bitte, ihm für das Holz, das er im sogenannten Rohrwald bei Toblach im Pusterthale schlagen und aus Tirol führen würde, den Holzzoll bis zur Höhe von 300 fl. nachzusehen. König Ferdinand erfüllte den Wunsch Tizians in Anerkennung »des Fleisses, der Mühe und Arbeit, die er mit Portraitirung seiner Person gehabt,« dachte dabei aber offenbar an nichts Anderes, als dass er damit dem grossen Meister 300 fl. schenke, die damals freilich eine ungleich grössere Bedeutung hatten als jetzt. Mit diesem Privileg im Sacke kam Tizian von Augsburg nach Innsbruck, wo er der dortigen Regierung die logischen Folgerungen aus der königlichen Gnade klar machte, indem er behauptete, dass das Privileg es als selbstverständlich betrachte, dass er (Tizian) im landesfürstlichen Rohrwald auch das Holz schlagen dürfe, da ja sonst der Nachlass des Zolls für das in diesem Walde geschlagene Holz keinen Sinn hätte. Nun war aber der Rohrwald der schönste und dazu wildreichste, den der Landesfürst in Tirol sein eigen nennen konnte, und die Summe dieser nachgesehenen Zollgebühr war gerade so gross, dass der ganze Wald hätte niedergehauen

werden müssen, um dafür einen Ausfuhrszoll von 300 fl. zu ergeben. Es ist begreiflich, dass die Regierung, welche dem Landesherrn zu verstehen gab, dass er von dem auch in der Schlauheit grossen Meister hinter's Licht geführt worden sei, sich der Zerstörung des schönen Waldes aus Leibeskräften widersetzte und selbst durch das glänzende Empfehlungsschreiben, welches Tizian sich vom Cardinal von Augsburg, Otto Truchsess von Waldburg, ausstellen liess, nicht im geringsten zu seinen Gunsten umgestimmt wurde. Die Regierung war selbst durch neue, wiederholte Befehle des Königs, der auch die Consequenz seines zu wenig bedachten Privilegs tragen wollte, nicht zu bewegen, den Musterwald von Tizian niederhauen zu lassen, und König Ferdinand sah sich schliesslich veranlasst, den italienischen Meister auf anderem Wege, nämlich mit baarem Gelde, zu entschädigen.

War Tizian als guter Geschäftsmann auch bereits nicht mehr unbekannt, so ist in dieser Beziehung doch gerade der Anlauf auf den Wald König Ferdinands das Bezeichnendste, was wir bisher erfahren haben.

Auch bezüglich der Kunstwerke Tizians bringt der Aufsatz Schönherrs manches Neue. Crowe und Cavalcaselle behaupten, Tizian habe in Augsburg (1548) ausser Karl V. und Ferdinand I. auch des Letzteren fünf Töchter gemalt. Dem gegenüber wird dargethan, dass die königlichen Töchter, mit Ausnahme der mit Herzog Albrecht von Bayern vermählten Prinzessin, nicht in Augsburg waren, also auch daselbst nicht portraitirt werden konnten. Dagegen weist Schönherr nach, dass das in der Kunstgeschichte bekannte Bild, auf welchem Tizian die Töchter Ferdinands abgebildet hatte, »componendo quasi un cielo di terrene deità«, wie Ridolfi sagt, in Innsbruck angefertigt wurde und zwar in der Weise, dass Cesare Vecellio einen Theil der Arbeit übernahm und Tizian schliesslich dieselbe mit seinen Portraitstudien zu einem Gesammtbilde vereinte. Dieses Letztere aber wurde offenbar nicht mehr zu Innsbruck, wo Tizian sich mit seinem Vetter nur 17 Tage aufgehalten hatte, sondern in Venedig zu Stande gebracht. Hieraus erklärt sich auch das Titian zugeschriebene, nach Crowe und Cavalcaselle aber dem Cesare Vecellio zu vindicirende Bild mit Kindern Ferdinands I., welches im Besitze des Lord Cowper in Panshanger ist, und man begreift, wie dieses Bild disponibel werden und frühzeitig in fremden Besitz kommen konnte. Das Hauptbild Tizians aber ist auf eine bisher unbekannte Weise in Verlust gekommen. Nach den Nachforschungen Schönherrs hing dasselbe noch 1574 in der Burg zu Innsbruck und wird noch in der Reisebeschreibung des Georg Braun (1582) als daselbst befindlich erwähnt, wobei es jedoch schon zweifelhaft erscheint, ob Braun das Bild selbst gesehen hat, da er über Innsbruck das Werk des Stephan Pighius (1574) benützte. Mit Braun geht jede weitere Spur verloren. Nach ihm erwähnt keine Reisebeschreibung mehr das Bild.

(Berichtigung zu Crowe und Cavalcaselle.) In der Geschichte der altniederländischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle, deutsche Original-Ausgabe von Anton Springer, Leipzig 1875, S. 327, Anmerkung 2: Frankfurt Staedel'sches Museum etc. ist das männliche Bildniss von Hans Memling (Nr. 63 des Kalaloges von 1873) als aus der Sammlung Aders stammend an-

gegeben. Das Bild bei Aders (bei Passavant, Reise durch England und Belgien, abgebildet und besprochen pg. 94, Nr. 1) trägt die Jahreszahl 1462, das Frankfurter Bild keine. — In dem Exemplar des Staedel'schen Institutes der Notice de la Galerie des Tableaux de S. M. le Roi des Pays Bas von 1846 hat Passavant bei Nr. 18 eigenhändig beigeschrieben: »Aehnlich sein Portrait v. Aders älter«. Das Frankfurter Bild stammt also nicht von Aders, sondern aus der Sammlung von Wilhelm II., König der Niederlande. Wo es dieser kaufte, ist mir unbekannt, und wohin das von Aders gekommen, ebenfalls. *G. Malss.*

(Der eigentliche Name Cimabue's.) Die Abstammung Cimabue's war bis jetzt in Dunkel gehüllt. Vasari nennt ihn Giovanni und lässt ihn einer edlen Familie Cimabue entstammen. Baldinucci identificirte diese Familie mit der der Gualtieri, eine Annahme, der schon Manni widersprach, der aber auch noch die jüngste Ausgabe Vasari's (I., pg. 247) beipflichtete. Nun hat Professor Giuseppe Fontana in Pisa dies Dunkel gelüftet. Er publizirt zwei Notoriatsakte von 1302 (Due Documenti inediti riguardanti Cimabue. Pisa, Nistri, 1878), die von Altartafeln handeln, welche Cimabue gemeinsam mit Johannes dictus Nucchulus, Pictor, Filius Apparecchiati für die Kirche des Hospitals S. Chiara in Pisa malte. Darnach ist der eigentliche Name Cimabue's Magister Cenni, dictus Cimabue, Pictor, condam (quondam) Pepi de Florentia de Populo Sancti Ambrosii. *H. J.*

(Nicolaus Frumenti.) In der Galerie der Uffizien zu Florenz befindet sich unter Nr. 744 ein grosses Triptychon, das an den Aussenseiten der Flügel unten die Bezeichnung enthält: Nicolaus frumenti Absoluit hoc opus — xv° kl. Junii. m° cccc° lxı°. Auf dem Mittelbilde sieht man die Erweckung des Lazarus, auf den Innenseiten der Flügel Magdalena, welche Christi Füsse salbt, und Martha vor dem Heilande, auf den Aussenseiten drei Stifter vor der Madonna. Burckhardt hat im Cicerone (3. Auflage S. 936) in dem Maler, der sich hier inschriftlich nennt, »irgend einen Meister Korn aus der Umgebung der Kolmarer Schule« vermuthet und ihn als Hauptbeispiel für die Unzulänglichkeit der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts herangezogen: »Wer gab nun diesem (gar nicht ungeschickten) Maler das Recht zu seinen abscheulichen Grimassen?« Abgesehen davon, dass dieses Urtheil über den künstlerischen Stil zu weit geht, da jenes Triptychon zwar herbe und strenge Züge zeigt, aber von allem Fratzenhaften frei ist, bedarf diese Stelle auch insofern einer Correctur, als das Werk überhaupt kein deutsches, sondern ein von flandrischer Schule beeinflusstes französisches ist. In dem Buche von Michiels: »L'art flamand dans l'est et le midi de la France«, Paris 1877, S. 539 sind einige nicht von Michiels selbst ermittelte, sondern von Marseille aus an die Direction des beaux-arts eingesendete und ihm zur Verfügung gestellte Notizen abgedruckt, durch welche ein bisher unbekannter Maler Nicolas Froment von Avignon in die Kunstgeschichte eingeführt wird. Er kommt mehrfach im Dienste des Königs René von Anjou († 1380) vor und erhält namentlich in dem Jahre 1475 bis 1476 eine Restzahlung von 70 Gulden für den feurigen Busch. Dies ist das berühmte Triptychon der Kathedrale in Aix, welches auf

dem Mittelbilde den brennenden Busch mit der Erscheinung der Madonna mit dem Kinde, vorn Moses, der seine Schuhe löst, und einen F gel darstellt. Im Hintergrunde breitet sich eine schöne landschaftliche Fernsicht mit einer Stadt am Wasser aus. Auf jedem der Flügel stehen drei Heilige, unter deren Schutz die Stifter, König René und seine Gemahlin Jeanne de Laval in Verehrung daknien; auf den Aussenseiten ist grau in grau die Verkündigung zu sehen. Man hatte früher auf König René selbst, dann auf bekannte flandrische Maler, z. B. auf Memling, als Urheber gerathen. Jetzt ist der wirkliche Meister urkundlich constatirt und wir können zugleich noch ein zweites Werk von seiner Hand, jenen Altar in den Uffizien, nachweisen. Dieser ist echt flandrisch im Charakter und steht im Stil namentlich dem Rogier van der Weyden näher. Der Altar zu Aix, den wir nicht aus eigener Anschauung kennen, ist in dem ersten Bande der Oeuvres complètes du roi René, herausgegeben vom Comte de Quatresbarbes, Angers 1835, publicirt. *A. Woltmann.*

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN PRAG

UND

DR. ALFRED WOLTMANN,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG.

II. Band. 3. & 4. Heft.

STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1879.

Regesten zur Baugeschichte der Jahre 800—1300.

Von **Alwin Schultz.**

Vorbemerkungen.

Vor vielen Jahren las ich die deutschen Annalen und Chroniken des Mittelalters durch und fand in denselben eine Menge Angaben über Gründung und Erbauung von Kirchen und Klöstern, deren Einweihung, deren Zerstörung. Nebenher notirte ich diese Daten und ordnete sie in Tabellen derart ein, dass eine Columne die Gründungen und Erbauungen, die zweite die Weihungen, die dritte die Unfälle enthielt. So war es möglich, schnell sich zu orientiren, festzustellen, in welcher Zeit die Baulust ganz besonders rege war u. s. w. Als das Repertorium ins Leben gerufen wurde, stellte ich der Redaction mein Manuscript zur Verfügung; jedoch die von mir getroffene Anordnung liess sich im Drucke nicht gut wiedergeben und so habe ich der Aufforderung entsprochen, die Regesten praktischer für den Druck umzuarbeiten. Die Quellenschriften nochmals zu vergleichen, erlaubte mir meine beschränkte Zeit nicht.

Dass diese Regesten in jeder Hinsicht unvollständig sind, liegt auf der Hand. Da ich nie die Absicht hatte, eine erschöpfende chronologische Tabelle zur Geschichte der Architektur auszuarbeiten, so habe ich nicht so ängstlich meine Quellen nach dieser Richtung hin durchforscht, manche Notiz wahrscheinlich übersehen, andre, die nicht chronologisch präcis ausgesprochen sich vorfanden, absichtlich vernachlässigt. Diese Mängel sind mir also wohl bewusst; wenn ich trotzdem diese Probe veröffentliche, so geschieht dies hauptsächlich, um dazu anzuregen, dass eine solche Arbeit einmal unternommen wird.

So wenig es sich ja in Abrede stellen lässt, dass es für Jeden, der sich mit der Kunstgeschichte des Mittelalters berufsmässig beschäftigt, erspriesslich ist, die Geschichtsquellen dieses Zeitraumes in extenso

durchzulesen, da er nur so im Stande ist, sich mit dem Geiste und dem Charakter dieser Epoche recht vertraut zu machen, so wäre es doch eine Zeitverschwendung zu nennen, wollte man verlangen, dass einer, um dies oder jenes Datum zu ermitteln, wiederum sich mit der Lecture der, gelind gesagt, nicht besonders kurzweiligen Annalisten und Chronisten beschäftige. Die Kunstgeschichte hat so viele und wichtige Aufgaben noch zu lösen, dass die Wenigen, welche für sie praktisch thätig sind, nicht mit unnützen zeitraubenden Vorarbeiten behelligt werden sollten, dass es erspriesslich erscheint, wenn Einer sich der Arbeit unterzieht, das gesammte Quellenmaterial durchzuarbeiten, alles was für die Kunstgeschichte in denselben Brauchbares sich vorfindet, excerpirt, ordnet, commentirt und die Resultate seiner Studien als ein Nachschlagebuch für seine Fachgenossen veröffentlicht. Das Material liegt ja meist gedruckt vor, ist also leicht zu beschaffen. Wenn nun die Kunsthistoriker sich vereinigten, den Mann, welcher jenes Handbuch abzufassen sich bereit erklärt, mit Nachweisungen zu unterstützen, dann könnte ein wirklich werthvolles brauchbares Nachschlagebuch entstehen. Ueber den Werth eines solchen brauche ich hier ja nicht weiter zu sprechen; ich glaube, dass Jeder von uns es schon schmerzlich empfunden hat, dass ein solches Werk ihm nicht zur Hand war.

Ich denke mir die Einrichtung dieses Handbuches folgendermassen: Zunächst werden in drei Columnen die oben geschilderten Angaben geordnet, denn dass auch Brände, Einstürze, Verwüstungen erwähnt werden müssen, das scheint mir unzweifelhaft. Die Jahreszahlen werden in die erste Spalte eingerückt, dann kommt die Angabe über Gründung und Erbauung etc. und in die nächste Rubrik die Angabe der Quelle. Also:

Jahres-zahl.	Gründung. Anfang des Baues.	Quellen.	Einweihung.	Quellen.	Brände. Zerstörung.	Quellen.	Jahres-zahl.
1100	Martinskloster in Vispach	Chron. Schir.	Oct. 2. Peterskirche z. Prag	Cosm. Chron. Boem.	Veitskloster z. Ellwangen	Ann. Elwang.	1100
1101	Kl. z. Hersfeld	Trith. Chron. Hirs.	Kl. z. Lavant	An. d. Rudb. Salisb.			1101

Wenn nun Inschriften mit berücksichtigt werden, man auch die Urkundenregesten durchsieht und anmerkt, wann eine Kirche oder sonst irgend ein Denkmal zum ersten Male erwähnt wird, und was über Weihungen etc. sich aus diesen Quellen ergiebt, so könnte wohl eine ziemlich umfangreiche und auch erschöpfende Zusammenstellung geliefert werden. Ob es sich empfiehlt, in Anmerkungen etwa noch auszuführen, was von den erwähnten Bauten noch erhalten ist, die betreffende Fachlitteratur kurz zusammenzustellen, das müsste noch erwogen werden.

Vor allem wäre auf den Index der grösste Werth zu legen, und zwar würde auch darauf zu achten sein, dass da die Kirchen der einzelnen Heiligen, der einzelnen Orden zusammengestellt werden. Es ist ja so wichtig, die Zeiträume zu kennen, in denen grade dem oder jenem Heiligen mit besondrer Vorliebe Kirchen geweiht wurden, zu verfolgen, wie einzelne Orden sich ausbreiten. Es wird nicht schwer sein, bei den meisten Klöstern und Kirchen die Schutzpatrone zu ermitteln.

Mühsam und zeitraubend ist solche Arbeit unstreitig, aber durch ihre einmalige Ausführung wird allen andren Fachgenossen nicht bloss viel Zeit und Mühe erspart, sondern auch zu mancher Betrachtung angeregt, die uns heute, wo wir uns immer wieder Brocken für Brocken das Material zusammensuchen müssen, gar nicht möglich ist. Wenn Potthast die Riesenarbeit der Bibliotheca medii aevi auszuführen vermochte, wenn Lotz seine Kunsttopographie von Deutschland herzustellen im Stande war, warum sollte nicht auch für diesen Zweck sich eine geeignete Kraft finden. Sie müsste nur, wie gesagt, von allen Kunsthistorikern thatkräftig mit Beiträgen unterstützt werden. Meinen Beitrag liefere ich, indem ich die nachstehenden Regesten veröffentliche.

Regesten.

(— gegründet; † eingeweiht; ξ brennt ab.)

800.	— Ambrosiuskloster in Mailand.	Ann. Mediol. min.
805.	† Dec. 1 (Kal. Dec.) Albanskloster in Mainz.	Mariani Scoti Ann., Ann. Wirzeb.
809.	Itzehoe erbaut.	Ann. Fuld., Chron. Moissac., Einhardi Ann.
812.	† Johanneskirche »in australi parte monasterii (Fuldensis?) iuxta flumen Gisalahha.«	Ann. Lauriss. min.
813.	ξ Bavokloster zu Gent.	Ann. S. Bavonis Gand.
815.	— Kloster Schwarzach (Diöc. Würzburg).	Ekkehardi Uraug. Chron. Univ.
816.	† Marienkirche zu Reichenau.	Herimanni Aug. Chron., Ann. Quedlinb., Lamberti Hersfeld. Ann.
817.	Aug. 10 (4 Id. Aug.) Einführen der Mönche in St. Hubert (Diöc. Lüttich).	Chron. S. Huberti Andag.
819.	† Nov. 1. (Kal. Nov.) Bonifaciuskirche zu Fulda.	Mariani Scoti Ann., Ann. Fuld., Ann. Fuld. antiq., Ann. S. Bonifacii.
821.	† Kirche zu Michelstadt im Odenwalde.	Ann. Fuld. antiq.
822.	Inchoatio nouae Corbeiae monasterii.	Ann. Corbej., Lamb. Hersfeld. Ann.
830.	Neubau von S. Gallen.	Ratperti Cas. S. Galli, Herimanni Aug. Chron., Ann. Weingart., Ann. alam. contin. Augiensis.

	Fundatio monasterii Hirsaugiensis.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	? — Kastorskloster zu Coblenz.	Trithem. Chron. Hirsaug.
831.	— Jul. 10 (6 Id. Julii. feria II) Wipertuskirche zu Hersfeld.	Lamberti Hersfeld. Ann., Ann. Hildesheim.
832.	Nov. 16 (XVI Kal. Dec.) ordinationem clericorum fecit (Theodoricus episcopus Cameracensis) in monasterio Laubiensi (Lobbes)	Gesta Episc. Camerac.
	— Erzbisthum Hamburg	Adami Brem. Gesta Ep. Hamburg.
835.	† Kloster S. Gallen (cf. 839).	Ann. Alam. contin. Aug., Ann. Weingart.
836.	Erbauung der Kirche S. Maria Maggiore zu Mailand.	Annal. Mediol. min.
837.	Beendigung des Baues von S. Gallen.	Ratp. Cas. S. Galli.
	Desgl. von Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
838.	† Kloster Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
839.	† Kloster S. Gallen.	Ratp. Cas. S. Galli.
844.	† Dedicatio ecclesiae novae Corbeiae sti. Stephani protomartyris.	Ann. Corbej., Ann. Quedlinb.
	† Kloster Walers en faigne.	Gesta Episc. Camerac.
845.	ẞ Ecclesia S. Ruotperti Salzburch igne periit.	Ann. Garst., Ann. Admund., Ann. S. Rudb. Salisb.
	ẞ Kloster Sithiu (St. Omer), von den Normannen verbrannt.	Prudentii Trecensis Ann.
847.	ẞ Ecclesia S. Petri (Salzburg) exusta est.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	ẞ Dorestadum, Wycte von den Norm. verbrannt.	Ruodolfi Fuld. Ann.
848.	Monasterium in Brunesteshusen inchoatum est.	Ann. Saxo.
850.	† Oct. 28 (V Kal. Nov.) Wicbertuskirche in Hersfeld.	Ann. Hildeshem., Ann. Quedlinb., Lamberti Hersfeld. Ann.
851.	ẞ Das Bavokloster zu Gent von den Normannen und Dänen.	Ann. S. Bav. Gand., Ann. Blandin.
852.	Beginn des Klosters Gandersheim.	Ann. Quedlinb., Vita Godehardi.
855.	? — Kloster Winhusen b. Worms.	Ann. Lauresh.
	ẞ Blitz trifft die Kilianskirche zu Mainz.	Ann. Fuld.
	ẞ Kilianskirche zu Würzburg.	Ann. Hildesh., Ann. Quedlinb. (Ann. Wirzeb. *856.*)
856.	— Kloster Gandersheim.	Vita S. Godeh., Chron. Hildesh. (Trithem. Chron. Hirs. *854.*)
	ẞ Köln.	Ann. Colon. breves.
858.	Vereinigung der Bisthümer Hamburg und Bremen.	Adami Brem. Gesta Hamburg. Pontif.
	Erdbeben trifft das Albanskloster in Mainz. Eine Mauer stürzt zusammen, so dass sie »oratorium sancti Michaelis ad occidentem	

	basilicae *bicameratum* cum tecto et laquearibus ruina sua confringens terrae coaequaret.«	Ann. Fuld.
861.	Beginn von Einsiedeln.	Herimanni Aug. Chron.
863.	Jun. 16 (16 Kal. Julii) Beginn des Baues der Gaugericuskirche zu Cambray.	Gesta Episc. Camerac.
	† Paulskirche zu Corvey.	Ann. Corbej.
865.	† Laurentiuskirche zu Termberch.	Auct. Garst.
868.	Monasterium sanctimonialium Herisiense (Diö. Paderborn) confirmatur.	Concil. Wormat. §. III.
870.	Sept. 26 (6 Kal. Oct.) † Peterskirche zu Köln.	Ann. Fuld.
	ξ d. östliche Theil der Kirche von Corvey vom Blitz getroffen.	Ann. Corbej.
871.	Restaurirung des Benignusklosters zu Dijon.	Ann. S. Benigni Divion.
872.	Oct. 28 (5 Kal. Nov.) † Marienkirche zu Hildesheim.	Ann. Hildesh., Ann. Quedlinb., Chron. Hildesh., Vita S. Godehardi (6 Kal. Nov.)
	ξ Peterskirche zu Worms vom Blitze getroffen.	Ann. Fuld.
	ξ Worms, durch Blitzschlag.	Ann. Quedlinb., Ann. Wirzeb. (*873*).
873.	Apr. 8 (6 Id. Apr.) Grundsteinlegung zu drei Thürmen in Corvey.	Ann. Corbej.
	Sept. 27 (5. Kal. Oct.) Bestätigung des Klosters zu Essen.	Synodus magnus Colon. §. II.
	Bestätigung der Fundatio des Klosters Gerresheim.	ibid. §. III.
875.	Die Kirche zu »Algabrunno in pago Nitense« durch Wasser zerstört.	Ann. Fuld.
878.	ξ Juli 28 (5 Kal. Aug.) Monasterium S. Bertini a Normannis incensum est.	Ann. Blandin.
880.	Die Normannen zerstören Tournay und das Kloster an der Schelde.	Ann. Vedast.
881.	ξ März 22 (11 Kal. Apr.) Monasterium S. Audomari (St. Omer) incensum est.	Ann. Blandin.
	Dec. 26 (7. Kal. Jan.) S. Vaast, ausgenommen die Kirche, von den Normannen zerstört.	Ann. Vedast.
	Dec. 28 (5 Kal. Jan.) Cambray, Terouanne, St. Riquier und S. Valery an der Somme, Amboise, Corbie und Arras von den Normannen zerstört.	Ann. Vedast.
882.	Lüttich, Mastricht, Tongern, Köln, Bonn, Zülpich, Trier, Maximinskloster zu Trier, Kloster Stablo, Malmedy, Inda (Cornelismünster), Prüm, Aachen, Palast in Aachen, Jülich, Neuss von den Normannen zerstört.	Ann. S. Maximi Trevir., Ann Vedast., Sigeb. Gemblac Chron., Reginonis Ann. (*881*)
883.	Köln wieder aufgebaut.	Ann. Fuld.
	† Kl. Gandersheim.	Chron. Hildesh.

	Trier von den Normannen zerstört.	Sigeb. Gemblac. Chron. (882 Gesta Trevir., Ann. Fuld.)
	Die Normannen brennen am Rhein entlang.	Ann. Fuld.
885.	† Dedicatio trium turrium Corbeiensium.	Ann. Corbej.
886.	ξ Medarduskirche zu Soissons.	Ann. Vedast.
	ξ Optima pars Mogontiae civitatis ubi Frisiones habitant post mediam quadragesimam mense martio conflagravit incendio.	Ann. Fuld.
887.	ξ Germanuskloster zu Limoges von den Normannen.	Ann. Lemov.
	Monasterium S. Bertini a tempestate destructa est.	Ann. Blandin.
891.	ξ Regensburg vom Blitz getroffen. Erhalten bleiben die Emmerams- und die Cassianskirche.	Ann. S. Emmer. Ratisb. min. (*890*), Ann. Corbej., Ann. Alam. Contin. Sangall. III., Ann. Fuld.
892.	Die Normannen zerstören Troyes.	Sigeb. Gemblac. Chron.
	ξ Die Vedastus-, Marien- und Peterskirche zu St. Waast.	Ann. Vedast.
895.	ξ Apr. 4 (2 Non. Apr.) Tullus civitas succensa est.	Ann. S. Benigni Divion.
899.	† Sept. 23 (9 Kal. Oct.) Emmeramskloster zu Regensburg.	Auct. Ekkeh. Altah.
	ξ Venedig durch die Ungarn.	Joh. Chron. Venet.
906.	ξ Regensburg.	Ann. S. Emmer. Ratisb. min.
910.	— Kloster Cluny.	Hugonis Flavin. Chron.
912.	ξ Strassburg.	Ann. Alam. Contin. Sangall. III.
913.	Hoc anno cepit abbas Gerardus edificare Braoniense coenobium.	Ann. Blandin.
915.	ξ Aecclesia principalis S. Mariae Virdunensis igne crematur.	Ann. S. Benigni Divion.
	ξ Combusta est ecclesia S. Vitoni Virdunensis.	Ann. S. Vitoni Virdun.
917.	? — Kloster Gembloux.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	Die Ungarn verheeren Alemannien bis Fulda.	Sigeb. Gemblac. Chron. Herimanni.
918.	Basel von den Ungarn zerstört.	Ann. Wirzeb., Aug. Chron.
	Die Ungarn verheeren den Elsass bis nach Lothringen.	Sigeb. Gemblac. Chron.
920.	† Kloster Lobbes, zum zweiten Male.	Ann. Laubiens.
921.	? — Kloster Ringelheim in Sachsen.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— Kirche und Bisthum zu Meissen.	Trithem. Chron. Hirsaug.
926.	† Westlicher Thurm zu Gandersheim.	Ann. Hildesh., Chron. Hildesh.
931.	† Mai 19 (14 Kal. Jun. — nach Calend. Merseb. Mai 22) »ecclesia infra monasterium constituta« zu Merseburg	Thietmar I. 10.
933.	Die Maximinskirche in Trier stürzt ein.	Ann. S. Maxim. Trevir., Cont. Reginonis.

	ξ Cambray und das Gaugericuskl. durch die Ungarn.	Gesta Ep. Camerac.
934.	Beginn von Kloster Einsiedeln.	Ann. Einsiedl.
935.	? † Sept. 22 (10 Kal. Oct.) Veitskirche zu Prag.	Cosmae Chron. Boem.
937.	— Kloster zu Quedlinburg.	Ann. Quedlinb.
	Aufbau des Bavoklosters zu Gent.	Ann. Gand.
	ξ Kloster St. Gallen.	Ann. Sang. maiores, Ekkehardi Cas. S. Galli, Ann. Augiens., Herimanni Aug. Chron., Contin. Reginonis, Ann. Corbej., Ann. Wirzeb. (*938*).
	ξ Kloster zu Fulda.	Ann. S. Maxim. Trevir., Ann. Corbej., Ann. Hildesh., Ann. Lamberti Hersfeld., Herimanni Aug. Chr., Ann. Augiens., Wideckindi Chron., Contin. Regin.
938.	Magdeburg erbaut.	Ann. S. Ruodb. Salisb.
939.	† Nova ecclesia ad monachos Gandersheimensis dedicatur.	Chron. Hildesheim., Ann. Quedlinburg. (940).
940.	— Kloster Bergen bei Magdeburg.	Trithem. Chron. Hirsaug.
942.	† Maximinskirche zu Trier.	Ann. S. Maxim. Trevir., Ann. Hildeshem., Lamberti Hersf. Ann., Contin. Regin.
946.	Neubau des Bavoklosters zu Gent.	Ann. Gand.
948.	† Nazarius- u. Laurentiuskirche zu Empele.	Ann. Laurish.
	† Restaurirte Kirche zu Fulda.	Flodoardi Ann.
	ξ Jun. 5 (Non. Jun.) Lindau.	Ann. Sang. maj., Herim. Aug. Chron.
952.	ξ Martialkirche zu Limoges.	Ann. Lemovic.
954.	? — Kloster S. Afra zu Augsburg.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— Kloster Werde (Donauwörth).	De fund. monast. Diessensis.
	Zerstörung des Klosters Benedictbeuren durch die Ungarn.	Chron. Benedictbur.
955.	ξ Afrakloster in Augsburg durch die Ungarn.	Herim. Aug. Chron., Ann. Adm.
958.	? — Kloster Hildesleven in Sachsen.	Trithem. Chron. Hirsaug.
960.	Incipiente mense Maio Coenobium Blandinense restauratur.	Ann. Blandin.
	† Bavokloster in Rodenberg.	Ann. Gand.
964.	— Pantaleonskloster zu Köln.	Ann. Colon. max., Trithem. Chron. Hirsaug.
	ξ Regensburg.	Ann. Salisb.
965.	März 31 (2. Kal. Apr.) Einsturz der Kirche zu Halberstadt.	Thietmar II. 22.
968.	Grundsteinlegung der Vincenzkirche zu Metz.	Ann. S. Vinc. Mett., Trithem. Chron. Hirs. (*970*).
	Gründung des Bisthums Merseburg.	Chron. Episc. Merseb.

971.	— Kloster Mosomagum (Mousson).	Ann. Mosomag.
	ξ Hoc anno exustum est famosum templum (palatium — Ann. Hildesh.) in Dornburg.	Ann. Lamb. Hersfeld., Ann. Weissenb.
972.	— Kloster Münchenneuburg in Sachsen.	Trithem. Chron. Hirsaug.
974.	? — Kloster Gladbach.	Trithem. Chron. Hirsaug.
975.	— Martins-Schottenkloster zu Köln.	Mariani Scoti Chron.
	† Dedicatio ecclesie Blandinensis.	Ann. Bland.
976.	— Nonnenkloster Berg.	Ann. Garst., Ann. Adm., Ann. S. Ruodberti Salisb.
	† In Blandinio consecratur turris occidentalis.	Ann. Bland.
979.	? — Georgskloster zu Petershausen.	Herim. Aug. Chron.
	— Nonnenkloster zu Alsleben an der Saale.	Thietmar III. 7.
980.	— Kirche zu Ordorf.	Lamb. Hersfeld. Ann.
	† Pantaleonskirche zu Köln.	Ann. Colon. max.
982.	? Restaurirung des Martinsklosters zu Köln.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— Celsuskloster zu Mailand.	Ann. Mediol. min.
983.	— Georgiuskloster zu Constanz.	Vita Gebehardi ep. Const.
987.	Cella 6. Meginradi (Einsiedeln) aucta est.	Ann. Einsiedl.
	† Kirche zu Turnilaun (Durlach?)	Mariani Scoti Chron.
992.	— Kloster Walbeck.	Annal. Saxo.
	† Oct. 16 (17 Kal. Nov. — nach Thietmar IV. 12. am 21. Oct. = 12 Kal. Nov.) Kirche zu Halberstadt.	Annal. Saxo., Ann. Quedlinb.
	† Oct. 28 Peterskirche im Georgskloster zu Constanz.	Vita Gebeh. ep. Const.
994.	Burg Ilsenburg zum Kloster umgewandelt.	Ann. Hildesh.
	Der Dom zu Augsburg stürzt ein.	Ann. August.
995.	— Jul. 21 (12 Kal. Aug.) Kloster Stötterlingeburg.	Ann. Quedlinb.
996.	† Sacellum s. Crucis (Hildesh.) dedicatur.	Ann. Hildesh.
997.	† Mai 7 (Non. Maii) Kloster Walbeck.	Ann. Quedlinb.
	† Mai 10 (6 Id. Maii) Hauptkirche zu Quedlinburg.	Ann. Quedlinb.
998.	Erbauung des Klosters Prül (Diöc. Regensburg).	Ann. Osterhof; Exc. Altah.
999.	ξ Kloster Hildesleve (Hillersleben?) durch die Slaven (cf. 1002).	Annal. Saxo.
1000.	? — Marienkloster in Deutz.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	? — Paulskloster in Mastricht.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— Klöster Helmwardshausen und Hildwardshausen.	Annal. Saxo.
	— Victorskirche in Mailand.	Ann. Mediol. min.
	ξ »principalis ecclesia monasterii« zu Paderborn.	Vita Meinwerci.

1002.	Gründung des Bisthums Bamberg.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	Uebertragung des Bisthums von Zeitz nach Naumburg.	Annal. Saxo.
	— Michaelskloster zu Bamberg.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	Wiederherstellung des Schutternklosters (Diöc. Strassburg).	ibid.
	Erbauung des Nonnenklosters Neuenburg bei Bergen.	Ann. Admund., Auct. Garst., Ann. S. Ruodb. Salisb.
	ξ Monasterium in Hillesleve a Slavis combustum est.	Thietmar IV. 32.
1003.	Apr. 25 (7 Kal. Maii) Beginn des Westbaues im Bavokloster zu Gent.	Ann. Gand.
	Gebhardus episcopus Ratisponensis cenobium sti. Viti Bruol fundat (cf. 998).	Ann. Admund., Auct. Garst., Ann. S. Ruodb. Salisb.
1004.	ξ Kloster Weissenburg.	Ann. Weissenb.
1005.	Kloster Pöhlde wird Probstei.	Thietmar VI. 15.
1007.	† Jan. 6 (Epiph.) Kloster Gandersheim.	Ann. Hildesh.
1009.	ξ Aug. 27. »Moguntiae basilica nova cum omnibus aedificiis cohaerentibus miserabiliter consumitur igne sola veteri ecclesia remanente: 6 Kal. Sept. fer. 2da.«	Ann. Quedlinb.
	[ξ Aug. 30 (3 Kal. Sept.) Martinskloster zu Mainz.]	Ann. Hildesh., Ann. Einsiedl., Lamb. Hersfeld. Ann.
1010.	— Kloster Gotzau (Diö. Speier).	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— Kloster Ostrau in Böhmen.	Auct. Ekkehardi Altah.
	— Kloster Harsefeld.	Annal. Saxo.
	ξ Basilica in Vougerestorp (Wunstorf) fulmine terribiliter interiit.	Ann. Quedlinb.
1011.	— Nicolaikloster zu Brauweiler.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	† Jun. 5 (Non. Jun.) Kloster Helmwardshausen an der Weser.	Vita Meinwerci.
	ξ Aug. 10 (4. Id. Aug.) Kloster Walbeck mit vier Kirchen.	Thietmar VI. 40.
1012.	† Mai 6 (2. Non. Maii) Peterskirche in Bamberg.	Dedic. S. Petri Babenb., Ann. Wircib., Quedlinb., Hildesh., Ottenbur., Lamb. Hersfeld.
1015.	— Marienkloster zu Strassburg*).	Ann. Argent.

*) Richtiger: Beginn eines Neubaues des Münsters, nämlich nach der Zerstörung durch Blitz i. J. 1007 (Monasterium Sanctae Mariae virginis in Argentina surgit primo a fundatione sua). Für diese und für spätere Stellen der Regesten ist zu bemerken, dass die Strassburger Cathedrale in den älteren Quellen (Ermoldus Nigellus, Ablassbriefe Konrads I. und Konrads III. u. s. w.) als Marienkirche (Ecclesia Sanctae Dei genitricis oder ähnlich) oder als Ecclesia maior, ecclesia cathedralis bezeichnet wird. Dann kommt seit Ende des 13. Jahrhunderts der Name monasterium, monasterium S. Mariae, monasterium maius, deutsch Münster, auf.

Anm. der Red.

	Mai 18 (15 Kal. Jun.) Grundsteinlegung (in modum crucis) der Kirche zu Merseburg.	Thietmar VII. 8.
	Erbauung der Benedictskapelle zu Paderborn.	Vita Meinwerci.
	† Sept. 15 (17 Kal. Oct.) Kathedrale zu Paderborn.	ibid.
	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Krypta der Michaelskirche zu Hildesheim.	Thangmar Vita Bernwardi, Ann. Hildesh.
1016.	Apr. 25 (7 Kal. Maii) Beginn der Jacobskirche zu Lüttich.	Lamberti Parvi Ann.
	† Febr. 15 (16 Kal. Martii) Benedictskapelle zu Paderborn.	Vita Meinwerci.
	† Sept. 6 (8 Id. Sept.) Andreaskapelle zu Lüttich.	Lamb. Parvi Ann.
1017.	Das königl. Salvatorkloster zu Limoges erweitert wiederaufgebaut.	Ann. Lemov.
	† Febr. 22 (8 Kal. Martii) Marienkirche im Mönchskloster zu Quedlinburg.	Ann. Quedlinb., Thietmar VII. 38 (3 Kal. Martii = *Febr. 27*).
	℥ Die Kirche des Johannes Baptista mit dem Kloster zu Magdeburg.	Ann. Quedlinb.
	℥ Der Kaiserhof zu Pöhlde, die Hauptkirche zu Mastricht, die Stadt Ilburg.	Thietmar VII. 53.
1018.	† März 17 (16 Kal. Apr.) Kirche zu Salbke bei Magdeburg.	Thietmar VIII. 7.
	† Mai 13 (fer. iij. Rogate) Martinskirche im Kloster zu Dijon.	Ann. S. Benigni Divion.
1019.	März 16 (17 Kal. Apr.) wird Kloster Liesborn der Diöcese Münster, März 20 (13 Kal. Apr.) Kloster Sceldize bei Bielefeld der Diöcese Paderborn zugetheilt.	Vita Meinwerci.
1020.	— Stephanskloster zu Diessen.	De fund. mon. Diess.
	† Ecclesia Gemblacensis dedicatur.	Ann. S. Jacobi Leod., Lamb. Parvi Ann. (*1022*).
	† Stephanskloster zu Bamberg (1019 Febr. 22 (8 Kal. Martii) — Vita Meinwerci).	Ann. August., Chron. Austral.
1021.	† Sept. 24 (8 Kal. Oct.) Dreifaltigkeitskirche zu Quedlinburg.	Ann. Quedlinb., Chron. Ep. Merseb.
	† Oct. 1 (Kal. Oct.) Kirche zu Merseburg.	ibid.
1022.	† Martinskapelle z. Hildesheim (3 Kal. Aug.).	Thangm. Vita Bernw.
	† Jul. 25 Kirche zu Gembloux (cf. 1020).	Gesta Abb. Gembl.
	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Michaelskirche zu Hildesheim.	Thangm. Vita Bernw.
1023.	Beginn des Godehardsklosters zu Hildesheim.	Vita Godehardi.
	— Dionysiuskloster zu Mailand.	Ann. Mediol. min.
	März 25 (8 Kal. Apr.) Beginn des Baues der Marienkirche zu Cambray.	Gesta Episc. Camerac., Chron. S. Andreae (*1021*).
1024.	Grundsteinlegung des Klosters Limburg (Diö. Speier).	Trithem. Chron. Hirsaug.

	— Mauritiuskloster zu Hildesheim (?).	Ann. Hildesh.
	— Bartholomäus-Oratorium zu Sülze bei Hildesheim.	Vita Godeh. II.
	— Apr. 14 (13 Kal. Maii) Kloster Brauweiler (Diö. Köln).	Brunwil. mon^{ii} fund., Ann. Brunwil.
	† Jan. 2 (4. a. Non. Jan.) Stephanskrypta im Kloster zu Paderborn.	Vita Meinwerci.
	† März 21 (12 Kal. Apr.) Klöster zu Holthuson, Wrisbergholzen und Benedictkapelle daselbst.	Vita Godeh.
	† Mai 14 (2 Id. Maii) Vincenzkloster zu Metz.	Ann. S. Vinc. Mett., Ann. Mett. brev^{mi}.
1025.	Vollendung des Mauritiusklosters in Hildesheim.	Ann. Hildesh.
	† Sept. 22 (10 Kal. Oct.) Andreaskloster zu Cambray.	Chron. S. Andreae.
1026.	— Laurentiuskloster in Monte publico zu Lüttich.	Ann. Leod.
	† Aug. 16 (17 Kal. Sept.) Mauritiuskloster zu Hildesheim.	Ann. Hildeshem., Vita Godeh. (*1028*).
	ξ Aug. 10. Hic antiqua Corbeia, monasterium S. Petri apostoli, penitus concremata est in natali S. Laurentii.	Ann. Corbei.
1028.	Edificatio ecclesiae in Brunwilre.	Ann. Brunwilar.
	† Nov. 8 (6 Id. Nov.) Kloster Brauweiler.	Brunw. monast. fund.
1030.	— Kloster Holthunon (Osterholzen).	Ann. Hildesh.
	† Jul. 25 (8 Kal. Aug.) Ecclesia S. Jacobi (Leodiensis) in insula dedicatur.	Ann. S. Jac. Leod., Lamb. Parvi Ann.
	† Oct. 18 (15 Kal. Nov.) Marienkirche zu Cambray.	Gest. Ep. Camerac., Chron. S. Andreae (*1027*).
	ξ Jul. 30 (3 Kal. Aug.) Monasterium S. Mariae Attrebati fulmine concremata est.	Ann. Elnon. min., Chron. S. Andreae.
1031.	— Peterskloster zu Strassburg.	Ann. Argent.
	Mai 10 (6 Id. Maii) Grundsteinlegung der Kirche zu Einsiedeln.	Ann. Einsidl.
	† Thomaskloster zu Strassburg.	Ann. Argentin.
	† Nov. 2 (4 Non. Nov.) Kloster zu Paderborn.	Vita Meinwerci.
1032.	† Peter-Pauls- und Stephanskirche zu Würzburg?	Ann. Wirzib.
	† Oratorium S. Petri zu Weissenburg.	Ann. Weissenb.
1033.	Erbauung der Krypta im Kloster Malmundurium (Malmedy), Diöc. Köln.	Vita Popponis Abb. Stabul.
	Neubau des Klosters Stablo.	ibid.
	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Michaelskloster zu Hildesheim.	Ann. Hildesh., Vita Godeh.
	ξ Templum S. Audomari (St. Omer) crematur.	Lamb. Audom. Chron.

	ξ Febr. 24 (6 Kal. Martii) Incendium Altahensis monasterii.	Ann. Hildesh.
1034.	März 4 (4 Non. Martii) Neubau von Kloster Altaich.	Hermannus de instauratione monast. Altah.
	Erbauung der Marien- und Peterskirche (nach dem Muster des h. Grabes) zu Paderborn.	Vita Meinwerci.
	† Aug. 24 (9 Kal. Sept.) Apostelkirche in Sülze bei Hildesheim.	Vita Godeh.
	ξ Jun. 1 (Kal. Jun.) Michaelskloster zu Hildesheim.	Ann. Hildesh., Vita Godeh.
1035.	ξ Febr. 25 (5 Kal. Mart.) Kloster Tegernsee.	Ann. Hildesh.
1036.	Erbauung des Schottenklosters in Erfurt.	Lamb. Hersfeld. Ann.
	† Peterskirche zu Lobbes.	Ann. Laubiens.
	† Mai 25 (8 Kat. Jun.) Marienkirche zu Paderborn.	Vita Meinwerci.
	† Nov. 9 (Vigilia S. Martini) Dom zu Mainz.	Vita Bardonis minor.
	ξ Höxter (Huxeli villa).	Ann. Corbej.
	bis 1042 stürzt die Kirche von Merseburg zweimal ein.	Chron. Episc. Merseb.
1037.	† Sept. 21 (11 Kal. Oct.) das restaurirte Kloster Altaich.	Auct. Ekkehardi Altah., Hermannus de instaur. mon. Altah.
	† Nov. 10 (4 Id. Nov.) Martinskloster zu Mainz.	Mar. Scoti. Chron.
1038.	? — Kloster Sazawa.	Mon. Saz. Contin. Cosmae.
	ξ Kloster Hersfeld (*1037* cf. Proëmium ad Lambertum. MG. VIII. 140).	Lamb. Hersfeld. Ann.
1039.	— Wenzelskloster zu Bunzlau (Böhmen).	Cosmae Chron. Boem.
	† Oct. 13 (3 Id. Oct.) Kirche zu Einsiedeln.	Ann. Einsiedl.
	Zerstörung von Gnesen und Posen.	Chron. Polon.
1040.	† Dedicata est cripta (monasterii S. Amandi Elnonensis).	Ann. Elnon. maj.
	† Dedicata est cripta Hersfeldensis.	Lamb. Hersfeld. Ann.
	† Jun. 5 (Non. Junii) Kloster Stablo.	Vita Popp. Abb. Stab.
	ξ Höxter.	Ann. Corbej.
1041.	März 25 (8 Kal. Apr.) — Kloster Goseck bei Naumburg.	Chron. Gozecense.
	† Dec. 29 (4 Kal. Jan.) Kloster in Münster.	Annal. Saxo.
1042.	† Jun. 29 (3 Kal. Jul.) die wiederhergestellte Kirche zu Merseburg.	Chron. Episc. Merseb.
	† Oct. 14 (festo S. Burchardi) Kloster in Eichstädt.	Anon. Haserensis.
1043.	† Erendrudis-Krypta in Salzburg.	Ann. Salisburg.
	† Oct. 16 (17 Kal. Nov.) Kirche zu Sutburgnon bei Paderborn.	Vita Meinwerci.
	ξ Martialkloster in Limoges.	Ann. Lemov.

	ξ Sept. 11 (3 Id. Sept.) Peterskirche in Bremen.	Adami Brem. Gesta Pont. Hamb., Chron. breve Brem. (*1044*).
1044.	— Probstei ad S. Bartholomaeum zu Neuburg bei Heidelberg.	Trith. Chron. Hirsaug.
	— Kirche zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	Neubau der Peterskirche zu Bremen.	Adami Brem. Gesta Pont. Hamb.
1045.	† Kloster Hohenburg.	Ann. Argent.
1046.	† Mai 21 (14 Kal. Jun.) Wenzelskirche zu Bunzlau.	Cosmae Chron. Boem.
	† Nov. 5 (Non. Nov.) Krypta im Kloster Goseck.	Chron. Gozecense.
	Gertrudiskirche in Nivelles.	Sigeb. Gemblac. Chron.
	ξ Verdun.	Lamb. Hersfeld. Ann., Laurentii Gest. Ep. Vird. (*1047*); Ann. S. Vict. Vird. (*1048*).
1048.	Jun. 30 (2 Kal. Jul.) Grundsteinlegung des Klosters Brauweiler.	Ann. Brunwil.
1049.	† Maria-Magdalenenkirche zu Verdun.	Ann. S. Vitoni Vird.
	† Remigiuskirche zu Reims.	Ann. Mosom.
	† Krypta der Kathedrale zu Magdeburg.	Ann. Saxo.
1051.	† Kirche zu Goslar.	Lamb. Hersfeld. Ann.
	† Marienaltar in der Peterskirche zu Bremen.	Adami Brem. Gesta Pont. Hamb.
1052.	— Schaffhausen.	Ann. Scafhus.
	† Wolfgangskrypta in Regensburg.	Ann. S. Emmer. min.
	Die Marienkirche in Constanz stürzt ein.	Herim. Aug. Chron.
1053.	† Remigiuskirche zu Reims (cf. 1049).	Auct. Laudun.
1054.	ξ in Tournay.	Ann. Elnon. maj.
1055.	— Fundatio aecclesiae Islensis (Lille).	Ann. Formosell., Geneal. Com. Flandr.
1057.	† Kirche zu Saxonum fons, Diöc. Langres.	Ann. S. Benigni Divion.
1058.	ξ Paderborn mit zwei Klöstern.	Mar. Scoti Chron.
1059.	Neugründung von Kloster Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— 61—75. Erzbischof Anno erbaut die Kirche S. Maria ad Gradus zu Köln.	Vita Annonis Archiep.
1060.	Neubau von Kloster Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— von Kloster Schaffhausen.	ibid.
	Sept. 28 (die S. Wencesl.) Beginn des Neubaues der Wenzelskirche zu Prag.	Cosmae Chron. Boem.
	† Oct. 28 (5 Kal. Nov.) Kathedrale zu Eichstädt.	Gundachari lib. Pontif. Eichstet.
	ξ Martialkloster in Limoges.	Ann. Lemovic.
1061.	† Oct. 30 (3 Kal. Nov.) dedicatio monasterii secundi (Brunwilarensis).	Ann. Brunwil., Brunw. mon. fund.

1062.	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Kirche und Kloster Goseck.	Chron. Gozec.
	ξ Apr. 12 (2 Id. Apr.) im Emmeramskloster zu Regensburg.	Ann. S. Emmr. min., Ann. S. Emmr. brev^{mi} (*Id. Apr. = Apr. 13*).
1063—71.	— Kloster Saalfeld in Sachsen.	Vita Annonis Archiep.
	— Kloster Eenham (Eihamense) bei Oudenaarde.	Auct. Affligem.
1064.	Beginn des Baues des Ulrichs- und Afraklosters zu Augsburg.	Chron. August., Ann. August.
	? — Kloster Siegburg.	Vita Annonis Archiep.
	† Kloster Schaffhausen.	Ann. Scafhus., Ann. S. Blasii.
	† Bartholomäuscapelle »cum atrio« zu Verdun.	Ann. S. Vitoni Virdun.
	† Oct. 25 h. Grabeskirche zu Cambray.	Gest. Ep. Camer.
1065.	† Dom zu Augsburg.	Ann. August.
1066.	† Sept. 22 (10 Kal. Oct.) Michaelskloster in Siegburg.	Vita Annonis Archiep.
	ξ im S. Amandskloster zu St. Amand. (Mon. Elnonenense).	Ann. Elnon. maj.
1067.	— Nicolauskloster zu Passau.	Ann. breves (annalibus Floriacensibus praemissi), Vita Altmanni Ep. Patav. (*1066*).
	Bau des Georgenklosters zu Köln.	Vita Annonis Archiep.
1069.	Wiederherstellung des Klosters Hasnon (?).	Auct. Hasnon.
1070.	Beendigung der Aureliuskirche zu Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	— Kloster Wissehrad.	Cosmae Chron. Boem.
	† Stephanskloster zu Augsburg.	Chron. August.
	† Jun. 3 (3 Non. Jun.) Peter-Paulskirche zu Hasnon.	Auct. Hasnon.
	† Jun. 8 (6 Id. Jun.) Kirche zu Zircinaves in Böhmen.	Cosm. Chron. Boem.
	† Nov. 23 (9 Kal. Dec.) Chor im Clemenskloster zu Iburg (Diö. Osnabrück).	Vita Bennonis Ep. Osnab.
	ξ Hauptkirche in Quedlinburg.	Lamb. Hersfeld. Ann., Ann. Corbej.
	ξ März 5 (3 Non. Mart.) Laurentiuskirche in Mailand.	Not. S. Georgii Mediol.
1071.	Restaurirung des Kl. Aldenmünster bei Lorsch.	Ann. Laurish.
	† Ulrichs-, Afra- und Gertrudis-Kirche zu Augsburg.	Ann. August., Chron. August.
	† Kloster zu Halberstadt.	Annal. Saxo.
	† Sept. 4 (prid. Non. Sept.) Kl. Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	ξ in Mailand.	Notae S. Mariae Mediol.
1072.	— Kloster Grafschaft in Westphalen.	Vita Annonis Archiep.
	— Mai 6 (2 Non. Maii) Bisthum Gurk.	VitaGebehardiArchiep.Salisb., Auct. Garst., Ann. Admunt.

	† Christus-Pfarrkirche zu Gent.	Ann. Gand.
	† Erindrudiskirche zu Göttweih.	Ann. Gottvic.
	† Mai 3 (5 Non. Maii) Krypta der Jacobskirche zu Bamberg.	Ann. S. Jac. Babenb.
	† Mai 6 (2 Non. Maii) Kirche zu Gurk.	Ann. S. Rudberti Salisb.
	† Jul. 10 (6. Id. Jul.) Michaelskapelle im Dome zu Eichstädt.	Gundechari Lib. Pontif. Eichst.
1074.	† Felicitaskloster Schwarzach, Diöc. Würzburg.	Ekkeh. Uraug. Chron. Univ.
	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Kloster Admont.	Vita Gebeh. Archiep. Salisb., Ann. S. Rudb. Salisb., Auct. Garst., Ann. Gotvic., Admunt.
	ξ in Regensburg.	Auct. Garst., Ann. Admunt.
1077.	— Stephanskloster Hradisch b. Olmütz.	Ann. Gradic.
	† Kl. Margarethenzell oder Bayrisch-Zell (Cella interior).	Chuonr. Schir. Ann.
	† Hochaltar der Kathedrale zu Magdeburg.	Annal. Saxo.
1078.	† Stephanskl. zu Hradisch.	Ann. Gradic.
1079.	— Kloster Anchin (Aquicinctus) Diö. Arras.	Auct. Aquicinct.
	ξ Fritzlar mit dem vom h. Bonifacius gegründeten Kloster.	Ann. Ottenbur.
	ξ Erfurt mit den Kirchen und Klöstern.	Ekkeh. Uraug. Chron. Univ.
	ξ Sept. 30 (2 Kal. Oct.) Kirche zu St. Omer.	Lamb. Audom. Chron.
1080.	— Andreaskirche zu Lobbes.	Ann. Laubienses.
	ξ im Kl. Anchin.	Auct. Aquicinct.
1081.	— In monte Hasungon (Hasungen in Hessen) monachi esse coeperunt.	Ann. Ottenbur.
	† Jan. 13 (Id. Jan.) Crypta in S. Hubert.	Chron. S. Huberti Andag.
	ξ Mainz mit den Kirchen.	Ekkeh. Uraug. Chron. Univ., Ann. Wirciburg.
	ξ Martinskl. in Mainz.	Ann. Wircib.
	ξ Kloster zu Bamberg.	Ekkeh. Uraug. Chron. Univ., Ann. Wircib. et Ottenbur.
	ξ Moritzkl. in Augsburg.	Chron. August., Ann. August.
1082—91.	Neubau von Kl. Hirschau.	Trithem. Chron. Hirsaug.
	† Johanneskloster zu Magdeburg.	Ann. Saxo.
	† ? Kloster Kremsmünster.	Auct. Cremifan.
	† Kl. Göttweih (in monte Gotwigensi).	Chr. Aust. — Nach Ann. Claustroneoburg. et Gotvic. erst *1083*.
1083.	— Jun. 28 (Vigilia Apostol. Petri et Pauli) Kl. Afflighem.	Chron. Affligem., Auct. Afflig.
	† Jun. 2 (4 Non. Jun.) Kirche in Sindelfingen.	Notae Sindelf.
1084.	— Georgenkloster im Schwarzwalde.	Ann. S. Georgii.
	— ? Kl. Reichersberg.	Ann. Reichersberg., Gest. Archiep. Salisb.

	ξ die Laurentius-, Michaels- und Peterskirche zu Augsburg.	Ann .August.
1085.	— Kl. Reinhardsbrunn.	Chron. S. Petri Erphesf., Gest. Archiep. Salisb.
	ξ März 9 (7 Id. Martii) Kl. St. Trond.	Rodulfi Gest. Abb. Trudon.
1086.	† Oct. 9 (die S. Dionysii) Kl. Anchin.	Auct. Aquicinct. — nach Gest. Episc. Camerac. *1079.*
1087.	† Kl. Scheiern.	Chuonr. Schir. Chron.
	† Kl. Afflighem.	Auct. Affligem. — nach Chron. Affl. *1086.*
	ξ in Worms.	Ann. Ottenbur.
	ξ Sept. 24 (8 Kal. Oct.) Kl. Brauweiler.	Ann. Brunwil.
1088.	— Georgenkl. im Schwarzwalde (cf. 1084).	Ann. S. Georgii.
	— Kl. Oildisleuben.	Ann. S. Petri Erphesf.
	— Kl. Zwiefalten.	Ann. Neresh. — nach Ann. Zwifalt. maj. und Ortliebi Zwifalt. Chron. XII. 1089.
	† Stephanskirche zu Elnon (b. St. Omer).	Ann. Elnon. maj.
	ξ Johanneskl. zu Florènes b. Lüttich.	Sigeb. Auct. Gemblac.
1089.	Neubau des Domes zu Bremen.	Ann. Stad.
	— Constitutio monachorum in loco Medilicensi (Mölk).	Ann. Mellic.
	— Erectio ecclesiae Vissegradensis.	Cosmae Chron. Boem.
	† Sept. 15 Kl. Lambach.	Vita Adalberonis Ep. Wircib.
	ξ Gertrudiskl. zu Nivelles.	Ann. August.
1090.	— Kapelle d. h. Stephan und Laurentius in Abrinsberg.	Ann. Laurish.
	— Kirche zu Marbach (südl. v. Colmar).	Ann. Argent. et Marbac.
	† Dedicatio ecclesiae S. Christofori in Clasi.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	ξ März 21 (12 Kal. Apr.) in Lorsch.	Ann. Laurish.
1091.	— Kl. Chamouzey (Calmosiacum), Diö. Toul.	Seheri primord. Calmos.
	† Mai 2 Aureliuskl. zu Hirschau.	Vita Wilhelmi Abb. Hirs.
	† Aug. 1 (Kal. Aug.) Peterskirche zu Aldenburg.	Chron. Episc. Merseb.
	ξ Apr. 17 (15 Kal. Maii) Veitskl. in Prag.	Ann. Prag., Cosmas.
1092.	Inceptio novi monasterii sancti Blasii (im Schwarzwalde).	Ann. S. Blasii. — Nach Bernoldi Chron. *1094. Sept. 12* (2 Id. Sept.).
	Restauratio coenobii S. Martini apud Tornacum.	Ann. Elnon. maj., — nach Auct. Aquic. Mai 2 (6 Non. Maji).
	† Nikolausk. zu Petershausen.	Ann. S. Blasii.
	ξ Aug. 1 Hoc anno concrematum est monasterium S. Paulini.	Ann. S. Eucharii Trudon.
1093.	— Jacobskirche zu Gent.	Ann. Blandin.
	— Peterskl. im Schwarzwalde.	Bernoldi Chron.
	— Martinskl. in Weiblingen.	ibid.
	† Adalbertskirche zu Gnesen.	Chron. Polon.

	† Aug. 1 Peterskloster im Schwarzwalde.	Bernoldi Chron.
	† Kl. Chamouzey.	Seheri Primord. Calmos.
1094.	— Erbauung d. Kl. Marbach im Elsass.	Ann. Marbac., Bern. Chron.
	— Göttweih.	Bernoldi Chron., Auct. Garst., Ann. Admunt.
	† Jul. 12 (4 Id. Julii) Kapelle in Kl. Mondsee	Annot. ad Ann. S. Rudb. Salisb.
1095.	— Ulrichskl. zu Neresheim.	Chron. Elwang., Ann. Neresh.
	† Jan. 20 (13 Kal. Febr.) Dedicatio ecclesiae S. Mariae et S. Ursmari Laubiensis (Lobbes).	Ann. Laub.
	† Sept. 30 (2 Kal. Oct.) Kloster Sazawa.	Mon. Sazav. Contin. Cosmae.
	† Kirche bei Hall.	Auct. Garst., Ann. Admunt. *1094.*
	ξ Vorstädte von Augsburg.	Ann. August.
1096.	— Kl. Reinhausen bei Göttingen.	Trith. Chron. Hirs.
	† Apr. 14 (18 Kal. Maii) Veitskl. in Prag.	Cosm. Chron. Boem.
1098.	† Jul. 21 (11 Kal. Aug.) Aegidienkirche zu Augsburg.	Ann. August.
1099.	— Thomaskloster zu Bursveld.	Trith. Chron. Hirs.
1100.	— Martinskl. zu Vispach.	Chuonr. Schir. Ann., Chuonr. Chron. Schir.
	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Stephansk. zu St. Trond.	Radulfi Gest. Abb. Trud.
	† Oct. 2 (5 Non. Oct.) Petersk. zu Prag.	Cosm. Chron. Boem.
	ξ Veitskl. zu Ellwangen.	Ann. Elwang.
	Hoc anno turris de choro cecidit (der Benignusk. zu Dijon).	Ann. S. Benigni Divion.
1101.	— Kl. zu Hersfeld.	Ann. Brem.
	— Kl. zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	Bau des Kl. Odenheim, Diöc. Speier.	Trith. Chron. Hirs.
	† Kl. zu Lavant.	Ann. S. Rudb. Salisb. — Auct. Garst. u. Ann. Admunt. *1102.*
1102.	ξ Apr. 21 (11 Kal. Maji) Petersk. zu Augsburg.	Chron. August.
1103.	Bau der Peter-Paulskirche zu Erfurt.	Ann. S. Petri Erphesf.
	ξ Kl. Alsleben.	Ann. Saxo.
	Einsturz der Laurentiusk. in Mailand.	Notae S. Mariae Mediol.
1104.	ξ in Mailand.	ibid.
1105.	† Kirche zu Marbach.	Ann. Marbac.
	ξ Oct. 5 (3 Non. Oct.) in Mailand.	Notae S. Georgii Med. et S. Mar. mediol.
1106.	— Walpurgis-Abtei bei Hagenau.	Trith. Chron. Hirs.
	ξ Jul. 17 (16 Kal. Aug.) in Mailand.	Notae S. Georgii Med. et S. Mar. med.
1107.	— Kl. Garsten.	Auct. Garst., Ann. Admunt., Osterhov., Mellic., Ekkeh. Altah. Ann.

	Bau des Kl. Ulsenhoven.	Chuonr. Schir. Ann.
1108.	Neugründung des Kl. Lorch.	Trith. Chron. Hirs.
	— Johannes-Abtei in Rinkau.	Trith. Chron. Hirs.
	Jun. 30 (2 Kal. Jul.) Neubau des Disibodus-Klosters.	Ann. S. Disib.
1109.	— Georgskl. zu Prüfning, Diöc. Bamberg.	Ann. Pruvening., Ratisbon. et Osterhov.
	† Petersk. zu Ober-Altaich.	Auct. Ekkeh. Altah.
	† Jul. 25 (3 Kal. Aug.) Jakobskirche zu Bamberg.	Notae S. Jac. Babenb.
	† Sept. 9 (5 Id. Sept.) Kl. Zwiefalten.	Ann. Zwifalt., Ortliebi Zwif. Chron.
	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Dedicatio ecclesiae S. Ursmari Laubiensis (Lobbes).	Ann. Laub.
1110.	— Kl. Reichenbach (Bayern).	Trith. Chron. Hirs.
	— Basilica Niwenburgensis (Klosterneuburg) ecclesiae fundata est.	Ann. Reichersberg.
	Praepositura in Hildesleve mutata est in abbatiam.	Annal. Saxo.
	† Martinskl. in Vispach.	Chuonr. Schir. Chron.
1112.	— Seitenstetten.	Ann. Osterhov., Admont., S. Rudb. Salisb., Auct. Garst. et Mellic.
	† Kloster Mölk.	Ann. Mellic.
	ξ Marienkirche zu Laon.	Ann. Laub., Leod., Ans. Gembl. Cont.
	ξ Johanneskirche zu Laon.	Anselmi Gemblac. Cont.
	ξ Gualdetrudis- und S. Michaelis de periculo Maris-Kirche zu Laon.	Ann. Leod.
1113.	— Aegidienkl. zu Braunschweig.	Trith. Chron. Hirsaug.
	— Fundatur Firmitas (coenobium).	Ann. Zwettl.
	† Marien-Kathedrale zu Laon.	Ann. Laudun.
	ξ Kl. Prüm.	Ans. Gembl. Cont.
1114.	— Kl. Laach.	Trith. Chron. Hirs.
	— Jun. 12 (Prid. Id. Jun.) Kloster Neuburg.	Ann. Claustroneoburg.
	— Fundatur Pontiniacus.	Ann. Zwettl.
1115.	— Fundatur Clara Vallis et Morimundus.	Ann. Zwettl., Auct. Mortu Maris.
	† Allerheiligen-Kloster zu Marbach.	Ann. Marbac.
1116.	— Kloster Adnovumopus (Neuwerk) b. Halle.	Ann. Pegav.
	† Marienkirche zu Seitenstetten.	Ann. Garst., Ann. Admunt.
	ξ Bremen, Freckenhorst und Worms.	Ann. Corbej.
1117.	— Kl. Breitenau, Diöc. Mainz.	Trith. Chron. Hirs. — (nach Mabillon 1119).
	— Marienkirche zu S. Blaise.	Ann. Besicens.
	— Wiederherstellung des Klosters auf dem Michelsberge zu Bamberg.	Mabillon. Ann. Benedict.

	† Sept. 29 (3 Kal. Oct.) Kloster in S. Trond.	Gest. Abb. Trudon.
	ξ Jan. 3 (3 Non. Jan.) Erdbeben beschädigt das Michaelskl. zu Bamberg.	Ebbonis Vit. Otton. Ep. Babenb.
1118.	— Probstei in Rode.	Trith. Chron. Hirs.
	— Freiburg im Breisgau.	Ann. S. Trudperti.
	Bugge, Bischof von Worms, † ecclesiam suam pulchro tabulato lapideo renovatam.	Trith. Chron. Hirs.
	† Georgskirche, Krypta und Andreasaltar zu Corvey.	Vita Theogeri II. 18.
1119.	† Mai 12 (5 Id. Maii) K. zu Prüfning.	Notae Pruvening., Ann. Pruvening.
	ξ Ulrichskl. zu Neresheim.	Ann. Neresh.
	ξ Salvator-, Peters- und Agericus-Kirche zu Verdun.	Gest. Episc. Virdun., Ann. S. Vitoni Vird. (*1120*).
1120.	— Kl. Ensdorf.	Ex chronogr. Heimonis., (Ann. Scheftlar. maj. *1121*).
	— Kl. Engelberg.	Mabillon, Ann. Benedict.
	— Kl. Andechs.	ibid.
	ξ Münster sammt der Kathedrale.	Ans. Gemblac. Cont.
1121.	— Laurentiuskl. und ein Nonnenkl. zu Oesborch b. Mastricht.	Trithem. Chron. Hirs.
	† Kloster Ottenbeuern b. Memmingen.	Ann. Isengrimi maj.
	† Das aus Marmor erbaute Kloster Admont.	Ann. Admunt.
	† Sept. 1 (1 Kal. Sept.) Michaelskl. zu Bamberg.	Ebbonis Vit. Otton. Ep. Babenb.
	† Oct. 23 (10 Kal. Nov.) ein Theil des Domes zu Trier.	Annot. ad Gesta Trevir.
	ξ Paulsk. zu Münster ?	Ann. Hildesh.
	De monasterio Fuldensi turris australis corruit ac sanctuarium orientale et quae subtus illud erat crypta altariaque septem circumcirca compressit.	Ekkeh. Uraug. Chron.
1122.	Monasterium S. Georgii (am Laingsee in Kärnthen) clauditur ab Admunt.	Auct. Garst., Ann. Admunt.
	Schloss Cappenberg in ein Kloster umgewandelt.	Vita Godefridi. Com. Capenb.
	† Kl. Mölk.	Ann. Zwettl.
	† Dedicatur capella S. Mariae ad S. Harthwicum (Salzburg).	Ann. S. Rudb. Salisb. br.
	ξ Coenobium Bergense concrematur.	Ann. Blandin.
	ξ Martinskirche in Tours.	Ans. Gemblac. Contin.
1123.	Beendigung von Kl. Odenheim, Diöc. Speier.	Trith. Chron. Hirsaug.
	Probstei Ballenstedt wird Abtei.	Annal. Saxo.
	† Kl. Sponheim.	Trith. Chron. Sponh. et Hirs.
	† Jul. 25 (8 Kal. Aug.) Kl. Ensdorf.	Ann. Scheftlar. maj. (nach Chronogr. Heimonis *1124*).
	† Aug. 22 (11 Kal. Sept.) Marienk. zu Prüfning.	Not. Pruvening.

1124.	— Das neue Martinskl. in Weingarten.	Ann. Weingart.
	— Kl. Ballenstedt b. Halberst.	Trith. Chron. Hirsaug.
	— Kl. auf dem Petersberge (mons serenus) b. Halle.	Chron. Montis Ser.
	3. Oct. (5 Non. Oct.) Renovirung des Veitsklosters zu Ellwangen.	Ann. Elwang.
	† Dedicatum est antiquum oratorium Swarcendan (Schwarzenthann).	Ann. Marbac.
	ξ Aug. 4 (2 Non. Aug.) Laurentiusk. zu Mailand.	Not. S. Mariae Med. et S. Georgii Med.
1125.	— Kl. Schonau b. Bingen.	Trith. Chron. Hirs.
	— Kl. Biburg.	Vita Eberh. Archiep.
	— Kl. Ursberg (Diöc. Augsburg) kommt an die Prämonstratenser.	Ann. Osterhov.
	— Viconiense monasterium (Praemonstratensium) apud Valentinanas incohatur.	Cont. Valcell.
	† Georgenkirche zu Dalen bei Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	† Andreask. in Prüfning.	Notae Pruvening.
	† Jul. 22 (11 Kal. Aug.) Kirche zu Hempus.	Notae Pruvening.
	ξ Die Dionysiusk. in Saint-Denis-en-Broqueroye (Grafsch. Monts).	Ans. Gembl. Cont.
	ξ Krakau.	Ann. Cracov. br., Ann. Capituli Cracov.
1126.	— Prämonstratenserkirche Roth, Diöc. Constanz.	Ann. Osterhov.
	† Kl. Reichersberg.	Ann. Reichersberg.
	ξ März 1 (Kal. Mart.) Ulrichskl. b. Neresheim.	Chron. Elwang. (Ann. Neresh. — *Kal. Apr.*).
1127.	Kl. Osterhofen an die Prämonstratenser.	Ann. Osterhov.
	— Kl. Ter Duyn (de Dunis) zu Brügge.	Contin. Valcell.
	† Apr. 9 Kl. Reinersdorf a. d. Unstrut.	Herbordi Vita Ott. Ep. Babenb.
	ξ Mai 4. Hoc anno exusta est basilica b. Ruodberti (Salisburgensis) 3 Non. Maji (das wäre Mai 5, aber die Vita Chunradi Archiep. Salisb. giebt die Floriani und die Ann. Admunt. wie Auct. Garst. 4 Non. Maji, allerdings die letzten beiden *1128*).	Ann. S. Rudb. Salisb. br., Ann. S. Rudb.
	ξ Jul. 7 (Non. Jul.) Cenobium S. Huberti in Ardenna combustum est.	Ans. Gemblac. Cont.
1128.	— Kirche auf dem Petersberge b. Halle.	Chron. Montis Sereni.
	— Kl. Neuburg b. Hagenau.	Ann. Argent.
	— Kl. Tulba (oder Tolba) bei Fulda.	Mabillon, Ann. Bened.
	† Sept. 24 (8 Kal. Oct.) Dom zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb., Ann. Adm., Auct. Garst. (Vita Chunr. Archiep. Salisb.: *1127 die S. Rudberti*).
	ξ Mai 13 (3 Id. Maji). Der Blitz trifft die Peterskirche zu Köln.	Ans. Gembl. Contin.
	Aug. 25 (8 Kal. Sept.) Deutz.	Rupertus de Incendio. Tiut.

1129.	Renovation des Kl. Wissehrad.	Can. Wissegr. Cont. Cosmae.
	† Servatiuskl. in Quedlinburg.	Chron. Mont. Ser.
	† Marienkirche zu Mousson.	Ann. Mosomag.
	† Jan. 15 (18 Kal. Febr.) Georgenkirche zu Mailand.	Notae S. Georg. Med.
	† Nov. 24 (8 Kal. Dec.) Arbogastkirche zu Prüfning.	Notae Pruvening.
	ξ Kl. Zwiefalten.	Ann. Zwifalt. maj.
1130.	— Prämonstratenserkl. Roggenburg, Diöc. Augsburg.	Ann. Osterhov.
	Probstei Rinkau wird Abtei.	Trithem. Chron. Hirs.
	Chorherrnstift Schabenheim kommt an Mainz.	Trith. Chron. Sponh.
	Bau der Peterskirche zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	† Kloster Neuburg.	Ann. Laurish.
	† Kirche zu Lorsch.	Ann. Laurish.
	† Mariencapelle zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	ξ Das grössere Kl. (das Münster) zu Strassburg.	Ann. Argentin.
	ξ Löwen mit der Petersk.	Ans. Gembl. Contin.
	ξ Furseus-K. zu Péronne.	ibid.
	ξ Jul. 24 (11 Kal. Aug.) in Cambray, Sept. 14 (18 Kal. Oct.) in Arras.	Gesta Ep. Camerac. Versio Gallica.
1131.	— Nonnenkl. b. Bilbelis.	Trith. Chron. Hirs.
	— Graf Otto von Scheiern stiftet an Stelle seines Schlosses ein Kloster.	Trith. Chron. Hirs.
	— Marienk. zu Magdeburg.	Chron. Mont. Ser.
	— Kl. Vaucelles, Diöc. Cambray.	Contin. Valcell.
	— Kl. Orval b. Trier.	Contin. Valcell.
	† Jun. 30 (2 Kal. Jul.) Wenzelsk. zu Olmütz.	Ann. Gradic.
	† Oct. 15 (Id. Oct.) Medardusk. z. Soissons.	Ann. Laudun.
	ξ Stadt und Kirche Saint-Riquier.	Ans. Gemblac. Cont., Contin. Burburg.
	ξ Mastricht.	Annal. Saxo.
	ξ Utrecht.	Ans. Gembl. Contin.
1132.	— Kl. Heilsbronn.	Herbordi Vita Ott. Ep. Babenb.
	† Martinsk. in Tournay.	Contin. Tornac.
	† Mai 5 (5 Non. Maji) Marienkirche zu Bruckdorf bei Prüfning.	Notae Pruvening.
	† Nov. 26 (6 Kal. Dec.) Maria-Magdalenenkirche zu Prüfning.	Notae Pruvening.
	ξ Regensburg, Passau, Köln, Eichstädt, Augsburg, Brixen.	Can. Wissegrad. Cont. Cosmae, Ann. Mellic., Auct. Garst., Ann. Admunt.
1133.	— Kl. Groina.	Trithem. Chron. Sponh.
	— Jun. 16 (16 Kal. Jul.) Grundsteinlegung zur Godehardikirche in Hildesheim.	Annal. Saxo.

	In Klosterneuburg ersetzen Augustiner die Canonici regulares.	Ann. Claustroneob.
	† Sancte Marie ecclesia Tervanensis (Terouanne) dedicata est.	Cont. Valcell.
	† Sept. 1 (Kal. Sept.) Kirche zu Bavenchin bei Gembloux.	Gesta Abb. Gembl.
	† Oct. 28 Kl. Biburg.	Vita Eberh. Archiep.
	† Nov. 11 (3 Id. Nov.) Kirche zu Castra b. Gembloux.	Gest. Abb. Gembl.
	ξ Cambray mit Kirchen und Klöstern.	Chron. S. Andreae.
1134.	† Kapelle in Anchin.	Auct. Aquicinct.
	Zerstörung von Ulm.	Ann. Erphesfurd.
1135.	Erbauung des Kl. Reichenbach.	Auct. Ekkeh. Altah., Ann. Osterhov.
	— Augustinerkl. zu Frankenthal b. Worms.	Trith. Chron. Hirs. et Sponh.
	— Nonnenkl. zu Frankenthal.	ibid.
	— Kl. Königslutter.	Trith. Chron. Hirs. (nach Chron. Sponh. *1136*).
	— Benedictiner-Nonnenkl. Lobenfeld bei Worms.	ibid.
	— Aug.-Chorherrnkl. Reyna, Diöc. Worms.	ibid.
	— Cistercienserkl. Schonau b. Heidelberg.	Trith. Chron. Hirs. (nach Chron. Sponh. *1140*).
	Erbauung des Kl. Chiaravalle b. Mailand.	Ann. Mediol. min.
	— März 18 od. Sept. 11 (15 Kal. Apr. od. 3 Id. Sept.) Kl. Heiligenkreuz.	Ann. Claustroneob., Ann. Zwettl.
1136.	Ecclesia Nunnicensis fit abbatia.	Chron. Mont. Ser.
	— Kl. Klein-Mariazell in Nieder-Oesterreich.	Ann. Mariacell.
	† Klosterneuburg.	Chron. Austriacum, Ann. Claustroneob., Ann. Mellic., Ann. et Auct. Zwettl.
	† Michaelsk. zu Neresheim.	Ann. Neresh.
	ξ Benignuskl. zu Dijon.	Ann. S. Ben. Divion.
	Kirche zu Havelberg zerstört.	Ann. Saxo.
	ξ im S. Vaastkl. zu Arras, im Kl. Saint-Denis en Broqueroye, der Stadt und Pfarrk. zu Gembloux, der Waldetrudisk. zu Monts.	Contin. Gemblac.
1137.	† K. zu Segun.	Ann. Gradic.
	ξ Mainz mit der Hauptkirche.	Trith. Chron. Hirs.
	ξ Martinskl. zu Mainz.	Ann. Erphesf., Ann. Bosov., Ann. S. Disibodi.
	ξ die K. zu Speier und Goslar.	Ann. Saxo., Trith. Chron. Hirs.
	ξ Kl. Ostrow in Böhmen.	Ann. Gradic.
	Zerstörung von Ulm (s. 1134).	Ann. Zwifalt. maj.
1138.	— Marienkl. zu Zwettl.	Auct. et Ann. Zwettl.
	— Mai 1. Beginn des westl. Theiles vom grossen Thurme des Bavokl. zu Gent.	Ann. Gand.

1139.	— Schottenkl. in Hildesheim.	Trith. Chron. Hirs. (Chron. Sponh. 1140).
	— Kl. Aldersbach.	Herbordi V. Ott. Ep. Babenb.
	Neubau der alten Klosterk. zu Eenham.	Auct. Affligem.
1140.	— Kl. Vraun, Diöc. Hildesheim.	Trith. Chron. Hirs.
	— Kl. Strahow.	Can. Prag. Cont. Cosmae.
	Neugründung des Präm.-Kl. Scheftlarn.	De fund. Scheftl.
	ξ Kl. (Münster) in Strassburg.	Ann. Argent.
	ξ Urbs et monasterium Fossense comburitur.	Ann. Foss.
1141.	† Amandusk. zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	Jan. 19 (14 Kal. Febr.). Heftiger Sturm wirft einen Thurm der Klosterk. zu Corbie (Corbeia antiqua) um.	Auct. Laudun.
1142.	Kl. Windberg und Scheftlarn an die Prämonstratenser.	Ann. Osterhov.
	Domus S. Marie in Paumgartenberg construitur.	Ann. Zwettl.
	ξ Peters- und Severinuskl. zu Erfurt.	Ann. S. Petri Erphesf.
	ξ Wiederholt Strassburg.	Ann. Argentin.
1143.	— Kl. Raitenhaslach.	Ann. Reichersberg.
	— Kl. Seckau.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	Kl. Neustift, Diöc. Freising, an die Prämonstr.	Ann. Osterhov.
	† Kl. Benedictbeuren.	Ann. Benedictbur.
	† Petersk. zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1144.	† Neues Kl. Disibodenberg.	Ann. S. Disibodi.
1145.	— Präm.-Kl. Weissenau, Diöc. Constanz.	Ann. Osterhov.
	Kl. Wilthen an die Prämonstr.	ibid.
1146.	— Neues Kl. in Ellwangen.	Ann. Elwang., Chron. Elwang.
	— Kl. Rotenhasla in Baiern.	Auct. Mellic. (cf. Wattenbach's Anm.).
	Kl. Aldersbach, Diöc. Passau, an die Cisterzienser.	Ann. Osterhov., Auct. Mellic.
	† Mariencap. zu Sazawa.	Mon. Sazav. Cont. Cosmae.
1147.	— Präm.-Kl. Steingaden, Diöc. Augsburg.	Ann. Osterhov.
	Edificatio monasterii Villariensis (in Brabant).	Cont. Valcell.
	Reimpert † die Stephansk. (?) in Wien.	Chron. Austr., Ann. Claustron.
	† Jun. 18 (14 Kal. Julii) Peter-Paulsk. zu Erfurt.	Ann. S. Petri Erphesfurd.
1148.	— Cisterz.-Kl. zu Cambron und Alnes.	Contin. Valcell.
	— u. † Johanneskl. Walthausen.	Ann. Claustroneob.
	Raitenhaslach an die Cisterzienser.	Ann. Osterhov.
	† Krypta im Bavokl. zu Gent.	Ann. Gand.
	† Salvatorsk. in Krakau.	Ann. Capit. Cracov.
	† Sept. 13 (Id. Sept.) Maria-Magdalenenk. zu Scheftlarn.	Ann. Scheftlar.

	ξ Cambray zum grossen Theil mit der Kathedrale, dem bischöflichen Palaste, dem Autbertus- und dem h. Grabes-Kloster.	Contin. Gemblac.
1149.	† Vincenzk. zu Breslau.	Ann. Mag. Wratisl.
	† Mai 26 (7 Kal. Jun.) Marienk. z. Vancelus.	Cont. Valcell.
	† Jun. 28 (4 Kal. Jul.) Ecclesia Hasnoniensis dedicatur.	Contin. Aquic., Auct. Hasnon.
1150.	— Rupertskl. bei Bingen.	Trith. Chron. Hirs. (Chron. Sponh. *1148*).
	† Mariencapelle zu Neresheim.	Ann. Neresh.
	ξ Mastricht mit den Kirchen.	Trith. Chron. Hirs.
	ξ Kl. (Münster) zu Strassburg z. vierten Male.	Ann. Argentin.
	ξ Maria-Magdalenenkl. zu Verdun.	Ann. S. Vitoni Virdun.
1152.	† Kathedrale zu Amiens.	Auct. Nicolai Ambian.
	ξ Kl. Ottenbeuern.	Ann. Isengrimi maj., Ann. Ottenb. min. (*1153*).
	ξ Regensburg. Monasterium S. Petri, S. Johannes, Veteris Capelle, inferius monast.	Ann. Ratisbon., Auct. Lamb., Ann. Admunt.
	ξ S. Omer und S. Bertin.	Geneal. Com. Flandr.
	ξ März 11 (5 Id. Martii) Kl. Admont.	Ann. Admunt.
1153.	† Nova ecclesia S. Fossani Fossis (Fosses bei Namur) consecratur.	Ann. Foss.
	ξ Emmeramskl. zu Regensburg.	Ann. Ratisb.
	ξ Claustrum S. Bertini concrematum est in ipsius festo.	Ann. Blandin., Auct. Aquic.
1155.	— Schottenkl. in Wien.	Chron. Austriac., Ann. Claustroneob., Ann. Praedicat. Vindob.
	† In insula Aquicinensi (Anchin) dedicata est ecclesia b. Dei genetricis Mariae.	Ann. Aquic.
1156.	Wiedererbauung der Pfarrk. zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ Das Hospitale Pauperum und die Capelle zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ Monasterium Gemblacense comburitur.	Gest. Abb. Trudon. (Auct. Affligem. 1157).
	ξ Sept. 22 (10 Kal. Oct.) Kloster zu S. Trond.	Gest. Abb. Trudon.
1157.	Vom 17. März bis 11. Nov. (S. Gertrud. — S. Martini) Wiedererbauung des Kl. S. Trond.	Gest. Abb. Trudon.
	ξ Klosterneuburg.	Chron. Austr. (Ann. Claustroneob.: 1158).
1159.	† Marienkl. zu Zwettl.	Auct. Zwettl., Ann. Claustron.
1160.	Prämonstratenser erhalten die Luciusk. z. Chur.	Ann. Osterhov.
	† Pfarrk. zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ Jacobskl. zu Mainz.	Trith. Chron. Hirsaug.
1161.	† Pfarrk. u. Kloster-Capelle zu Floreffe Diöc. Lüttich.	Ann. Floreff.

	† Jul. 15 (Id. Jul.) Oratorium S. Lucie z. Metz.	Ann. Mettenses.
1162.	Die Reliquien der h. drei Könige nach Köln.	Trith. Chron. Hirs.
1163.	— Kl. Vorau.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	Die Kirche zu Lobbes, früher mit Schindeln gedeckt, bekommt ein steinernes Dach.	Ann. Laubiens.
	Prämonstratenser erhalten die K. z. Spainshart, Diöc. Regensburg.	Ann. Osterhov.
1165.	Erbauung der Nicolai-Cap. zu Hirschau.	Trith. Chron. Hirs.
	† Kranken-Cap. im Bavo-Kl. zu Gent.	Ann. Gand.
1166.	— Mai 27 (6 Kal. Jun.) Kl. Altenzelle.	Ann. Vet. Cell. (Ann. Vet. Cell. min.: *1175*).
	ξ Emmeramskl. zu Regensburg.	Ann. Ratisbon.
	ξ Nobile monasterium zu Nivelles.	Ann. Floreff.
1167.	K. zu Churwalden an die Prämonstratenser.	Ann. Osterhov.
	ξ Apr. 4 (2 Non. Apr.) Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1170.	Conventus venit in Doberan.	Ann. Colbaz.
	† K. zu Havelberg.	Ann. Pegav.
	† Egidiusk. zu Kremsmünster.	Auct. Cremifan.
	Heftiger Sturm zerstört das Dach und den grösseren Thurm der Joh. Bapt.-K. zu Laon	Cont. Aquicinct.
1171.	K. zu Marchthal, Diöc. Constanz, an die Prämonstr.	Ann. Osterhov.
	† Marienk. zu Tournay.	Contin. Tornac.
1172.	† Jul. 11 (5 Id. Jul.) K. zu Perchach (am Würmsee).	Dedic. Scheftlar.
1173.	† Sept. 1 (Kal. Sept.) K. zu Keferlohe bei München.	Dedic. Scheftlar.
1174.	Conventus venit in Colbas.	Ann. Colbaz.
	ξ Kirche in Fosses.	Ann. Foss.
1176.	ξ Kl. Neumünster in Holstein.	Ann. Stad.
	ξ Kl. (Münster) zu Strassburg z. fünften Male.	Ann. Argent.
	ξ Cambray, S. Quentin, Béthune und Gent.	Cont. Aquic.
	ξ Zwettl.	Ann. Claustroneob.
	ξ Aug. 30 (3 Kal. Sept.). Regensburg. »Monasterium S. Petri, S. Johannis, Veteris Capelle, Inferioris Monasterii et abque monasteriis 33 capelle.	Ann. Ratisb., Ann. Admunt.
1177.	ξ Nuwilre (im Elsass) coenobium comburitur.	Ann. S. Georgii.
	ξ Gertrudisk. zu Nivelles.	Ann. Foss.
	ξ Die Vorstadt, die Mauritius- und die Petersk. zu Augsburg.	Ann. Aug. min.
1178.	Jacobsk. in Mainz wiederhergestellt.	Trith. Chron. Hirs.
1179.	† Macariuskap. im Bavokl. zu Gent.	Ann. Gand.
	ξ Das Stephans-, Marien-, Joh. Bapt.- und Paulskloster in Halberstadt.	Ann. Pegav., Ann. Stad.
	ξ Aug. 4 Amoriskl. zu Bilsen.	Gest. Abb. Trud.

1180.	Sept. 17 (15 Kal. Oct.) die alte Kirche zu Anchin wird abgetragen.	Cont. Aquic.
	ξ Niedermünster b. Hohenburg.	Ann. Argent. et Marbac.
	ξ Monasterium Altahense igne crematur.	Herm. de instit. mon. Altah., Chron. August.
	ξ Nonnenkl. zu Nordhausen.	Ann. Pegav.
	ξ Stadt und Kl. Ellwangen.	Ann. Elwang.
1181.	Die Präm. bekommen eine K. in Magdeburg.	Ann. Osterhov.
	— März 2. Grundsteinlegung zur neuen K. in Anchin.	Contin. Aquic.
	ξ Stephanskl. zu Passau.	Ann. Cremifan.
1182.	† Kl. Diessen.	Ann. Diessenses.
	† Nov. 12 (2 Id. Nov.) neues Martinskl. in Weingarten.	Ann. Weingart.
	ξ Kl. Ellwangen.	Ann. Elwang.
1183.	Die Präm. bekommen die K. zu Schussenried, Diöc. Constanz.	Ann. Osterhov.
	Conventus venit in Lenin.	Ann. Colbaz.
	ξ Jun. 16 (16 Kal. Jul.) Ulrich- u. Afrak. zu Augsburg.	Ann. Aug. min., Chron. Aug.
1184.	Herstellung der Ulrich- u. Afrak. zu Augsburg, die Morizk. zu Halle wird Conventualkirche.	Chron. Mont. Ser.
	† Kl. Tschilla (Wechselburg).	Ann. Vet. Cell.
1185.	† Kl. Altaich.	Herm. de inst. mon. Altah.
	ξ Martinsk. in Köln.	Ann. Floreff.
	ξ Petersk. zu Gembloux.	Ann. Laub., Foss., De Combust. Mon. Gemblac.
	ξ Apr. 28 (4 Kal. Maji) Lamberti- und Petrik. zu Lüttich.	Lamb. Parvi Ann., Ann. Foss. et Floreff., Gesta Abb. Trudon. Cont. (*1186*).
1186.	Conventus venit in Olivam.	Ann. Colbaz.
	ξ Stadt S. Trond und Marienk.	Gesta Abb. Trud. Cont.
	ξ Gembloux mit der Wibertusk.	Cont. Aquic.
1187.	† Kreuzhaus u. Schottenkl. zu Wien.	Chron. Austr.
	† Ulrich- und Afrak. zu Augsburg.	Chron. August.
	Kirchen des h. Andreas und des h. Blasius zu Neresheim.	Ann. Neresh.
	† Jan. 31 (Prid. Kal. Feb.) Kl. Heiligenkreuz.	Ann. Claustroneob.
1189.	— K. in Celle.	Chron. Mont. Ser.
	ξ Arras und die Vedastusk.	Cont. Aquic.
1191.	Berthold von Zähringen — Bern.	Ann. Bern.
1193.	Mai 19 (14 Kal. Jun.) Beendigung der K. zu Beneventenrouth.	Chron. Magni Presb.
	† Nov. 17 (15 Kal. Dec.) K. zu Beneventenrouth.	Chron. Magni Presb.
1194.	ξ in Wien.	Ann. Claustroneob.

1195.	Das Mönchskl. Nuwenburg, Diöc. Worms, wird Nonnenkl.	Trith. Chron. Hirsaug.
	Präm. erhalten die K. zu Griventals (Griffen, Diöc. Salzburg).	Ann. Osterhov.
	† Kirchhofskirche zu Gent.	Ann. Gand.
1198.	Monasterium quod dicitur Bodelo (?) constructum est.	Ann. Blandin.
	† Oct. 10 (6 Id. Oct.) K. zu Straslach bei München.	Dedic. Scheftlar.
	† Nov. 1 (Kal. Nov.) Kl. Marienzelle.	Chron. Vet. Cell. min.
1199.	ξ Kl. Hohenburg.	Ann. Argent.
	ξ Kl. auf dem Petersberge b. Halle bis auf die alte Capelle.	Chron. Mont. Ser.
	ξ Claustrum in Dunc comburitur.	Gest. Abb. Trud. Cont.
1200.	† Schottenkl. in Wien.	Ann. Claustroneob.
	ξ Apr. 5 (Non. Apr.) in Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1201.	— Kl. in Brene (nach Ann. Vet. Cell. schon 1200 †)	Chron. Mont. Ser.
	ξ Stadt und Kl. Ellwangen.	Chron. Elwang., Ann. Elwang.
1202.	? — Kl. Schärding und Liernveld.	Auct. Cremifan.
1203.	ξ Nov. 6 (8 Id. Nov.) in Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1204.	† Kl. Ottenbeuern.	Ann. Ottenbur. Min.
	ξ im Kl. Kremsmünster.	Ann. Cremifan.
1206.	— Kl. Lilienfeld.	Ann. Claustroneob. et Zwettl.
	Stadt Vilshofen erbaut.	Ann. Admunt.
	† Nov. 30 (2 Kal. Dec.) K. zu Ober-Scheftlarn.	Dedic. Scheftlar.
	† Dec. 1 (Kal. Dec.) K. zu Neufahrn b. Scheftlarn.	ibid.
	† Dec. 1 (Kal. Dec.) K. zu Zell b. Scheftlarn.	ibid.
1207.	† Kl. Pegau.	Ann. Pegav.
	ξ Apr. 20 Ecclesia major Magdeburgensis cum claustro die Parascene, quae fuit XII. Kal. Maji igne deleta est.	Chron. Mont. Ser.
	ξ Kl. Kremsmünster.	Ann. Cremifan.
1208.	Die Präm. erhalten die K. zu Rüti b. Zürich.	Ann. Osterhov.
1209.	ξ Monasterium in Misna comburitur.	Ann. Vet. Cell. min.
1210.	März 23 (10 Kal. Apr.) Bau des Kl. Colbaz.	Ann. Colbaz.
	ξ Ecclesia S. Marie Remensis inopinato igne concremata est.	Ann. Elnon. Maj.
1211.	Constructa est abacia Dunemundensis in monte S. Nycolai.	Can. Samb. Ann., Ann. Dunemund.
1212.	ξ Abtei zu Mousson.	Ann. Mosomag.
1213.	Ordo Praemonstratensium recipit ecclesiam omnium Sanctorum (Allerheiligen im Schwarzwald).	Ann. Osterhov.

	Beginn des Kreuzgangs (Claustrum) in Anchin.	Contin. Aquicinctina.
	ξ in Tournay.	Ann. Elnon. maj.
1216.	† Apr. 27 (5 Kal. Maji) Pantaleonsk. zu Köln.	Ann. Godefredi Mon., Ann. Colon. max.
	† Jun. 28 (4 Kal. Jul.) Mariencapelle zu Blandin.	Ann. Blandin.
1217.	ξ Kl. Ottenbeuern.	Ann. Ottenbur. Min.
1218.	— Cisterzienser-Nonnenkl. S. Katharina bei Mannendal.	Trith. Chron. Hirs.
	Straubing erbaut.	Ann. Admunt.
	Der neue Chor in Anchin beendet.	Cont. Aquicinct.
1219.	† Febr. 10 (4 Id. Febr.) Krypta im Johanneskl. in Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	† Oct. 9 (7 Id. Oct.) Hartwigs-Kap. zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1220.	Recepit ordo Praemonstratensium ecclesiam Slagensem (Schlägel, Diöc. Passau).	Ann. Osterhov.
	† Mariencap. zu Kremsmünster.	Auct. Cremifan.
	ξ Kl. Garsten.	Ann. Garst.
1221.	— Minoritenkl. in Worms.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ Jul. 13 (die beate Margarete) in Worms.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ Paulsk. in Worms.	Trith. Chron. Hirs.
1222.	Kl. Hausen kommt an Limburg.	Trith. Chron. Sponh.
	— Apr. 18 (14 Kal. Maji) Grundsteinlegung der Marienk. zu Anchin.	Cont. Aquicinct.
1223.	Die Dominicaner kommen nach Krakau.	Ann. Cracov. Comp.
	† Sept. 1 (Kal. Sept.) Heinrichscap. in Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	† Sept. 3 (3 Non. Sept.) Pfarrk. in Salzburg.	ibid.
1224.	ξ im Georgenkloster (Schwarzwald).	Ann. S. Georgii.
1226.	— Cist.-Non.-Kl. Kirschgarten b. Worms.	Ann. Wormat.
	Die Andreask. in Lavant wird Kathedrale; Lavant Bisthum.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	Die Dominicaner lassen sich in Prag nieder.	Can. Prag. Cont. Cosmae.
	† des wiederaufgebauten Kl. Einsiedeln.	Ann. Einsiedl.
	ξ Mai 5 (3 Non. Maji) im Kl. Einsiedeln.	Ann. Einsiedl.
	ξ Freisingen, zweimal.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	Oliva von den Heiden zerstört.	Ann. Colbaz.
1227.	— Oct. 14 (2 Id. Oct.) Kl. Wettingen.	Notae hist. Sangall.
	† Kathedralk. zu Salzburg.	Ann. S. Rudb. Salisb.
	† Marienk. zu Anchin.	Cont. Aquicinct.
1228.	— Dominicanerkl. zu Erfurt.	Ann. Erphord.
	† Jun. 16 (16 Kal. Jul.) Thomascap. zu Prag.	Can. Prag. Cont. Cosm.
	Kl. Ellwangen.	Ann. Elwang.

	Devastata est abacia (Dunemundensis) a Curonibus et Semigallis in die beati Bernhardi (Aug. 10).	Canon. Sambiens. Ann., Ann. Dunem.
1230.	† Kl. Lilienfeld.	Ann. Gotwic., Ann. S. Rudb. Salisb.
	ξ Krakau.	Ann. Cracov. brev., Ann. Capit. Cracov.
1231.	Erbauung d. Cisterz.-Nonnenkl. zu Landshut.	Chron. August., Herm. Altah. Ann.
	Die K. in Heldburg kommt an Mainz.	Trith. Chron. Sponh.
	Das Katharinen-Nonnenkl. zu S. Trond wird verlegt.	Gest. Abb. Trudon. Contin. III.
	Thorn erbaut.	Ann. Terrae Prussicae, Can. Samb. Ann., Ann. Pruss. br. (*1230*).
	ξ im Juli, Worms.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ in Krems.	Ann. Lambac., Ann. Claustron.
1232.	Beginn des Nonnenkl. zu Colmar.	Ann. Colmar. min.
	Culm erbaut bei dem Dorfe Althaus.	Ann. Terr. Pruss., Pruss. br., Can. Samb.
1233.	Fundatum est hospitale s. spiritus prope Bernam.	Ann. Bern.
	Marienwerder erbaut.	Ann. Terr. Pruss., Pruss. br., Can. Samb.
	† Kl. Ellwangen.	Chron. Elwang., Ann. Elwang.
	ξ im Kl. Lambach.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1234.	Claustrum ecclesiae Pragensis reparatum est de lapidibus et testudinatum.	Can. Prag. Cont. Cosm.
	Redin construitur.	Can Samb. Ann.
	ξ Jun. 22 (10 Kal. Jul.) in Worms.	Trith. Chron. Sponh.
1236.	ξ Oliva, durch die Heiden.	Ann. Colbaz.
1237.	Elbing erbaut.	Ann. Terrae Pruss., Pruss. brev. Can. Samb.
	Fratres minores intrant Cracoviam.	Ann. Cracov. Compil.
	† Kl. in Bamberg.	Ann. Elwang.
	† Dominicanerkl. in Wien.	Auct. Vindob.
	† K. in Brixen	Ann. S. Rudb. Salisb.
1238.	† Aug. 30 (3 Kal. Sept.) Dominicanerkl. in Erfurt.	Ann. Erphord.
1239.	Culm an der Weichsel erbaut.	Ann. Terr. Pruss.
	Balga construitur.	Can. Samb. Ann.
	† Dom zu Mainz.	Ann. Mogunt., Trith. Chron. Hirs.
1240.	— Sainte-Chapelle zu Paris.	Ann. Floreff.
1241.	ξ Kirchen in Krakau durch die Tataren.	Ann. Capit. Cracov.
1242.	ξ Worms zur Hälfte.	Trith. Chron. Hirs. et Sponh.
1244.	† Jacobskirche der Minoriten zu Prag.	Can. Prag Cont. Cosmae.

1247.	Wenzelsk. in Krakau mit Blei gedeckt.	Ann. Capit. Cracov.
	Christburg erbaut.	Ann. Pruss. brev., Can. Samb. Ann., Ann. Terrae Pruss. (*1248*).
	ξ Dec. 3 (3 Non. Dec.) Colbaz.	Ann. Colbaz.
1248.	Aug. 14 (Vigilia Ass. Mar.) Grundsteinlegung zum Kölner Dome.	Trith. Chron. Hirs. et Sponh.
	ξ in Benedictbeuern.	Chron. Benedictbur.
1250.	Ecclesia beati Wenceslai (Cracov.) pavimentatur.	Ann. Cap. Cracov.
	ξ Kl. Klein-Mariazell von den Ungarn und Cumanen.	Auct. Mariacell.
1251.	Bau der Georgenk. zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
	Culmsee erbaut.	Ann. Terrae Pruss.
1252.	Constructum est castrum Memela.	Can. Samb. Ann.
	— Mai 21 (12 Kal. Jun.) Kreuzherrn-Spital z. h. Geiste in Prag.	Can. Prag. Cont. Cosmae.
	† Mai 21 (12 Kal. Jun.) Michaelscap. in Prag.	Can. Prag. Cont. Cosmae.
1253.	Culm auf einem Berge an der Weichsel erbaut.	Ann. Terrae Pruss.
	Creuzburg erbaut.	Ann. Pruss. brev., Can. Samb. Ann.
1254.	Die Jacobsk. zu Mainz schenkt dem Dome die Pfarrk. zu Schornsheim.	Trith. Chron. Sponh.
	Das Disibodukl. schenkt dem Dome zu Mainz die Pfarrk. zu Osternach.	ibid.
1255.	Königsberg erbaut.	Ann. Pruss. brev., Can. Samb. Ann.
	† Jun. 13 (Id. Jun.) Georgenkloster im Schwarzwalde.	Ann. S. Georgii.
1258.	Erbauung der Katharinenk. z. Oppenheim.	Trith. Chron. Hirs. et Sponh.
	Erbauung des Beguinenkl. und der Agnesk. zu S. Trond.	Gest. Abb. Trud. Cont. III.
	ξ Aug. 5 (Secunda vespere S. Afre) Wien mit der Pfarrk.	Chron. Austr., Ann. Praedic. Vindob.
	ξ Oct. 19 (14 Kal. Nov.) Kl. Strahow.	Can. Prag. Cont. Cosm.
1259.	† Kl. Klein-Mariazell.	Auct. Mariazell.
	ξ Apr. 30 in Worms.	Trith. Chron. Hirs.
1260.	† Dominicanerkl. zu Strassburg.	Ann. Colmar. min.
	† Clarenkloster zu Breslau.	Not. monial. S. Clare Wratisl.
1262.	ξ Apr. 28 (Die S. Vitalis) Wien mit der Stephansk. und allen Capellen, ausgenommen die Schotten- und die Franciscanerk. sowie die K. S. Maria am Gestade.	Ann. Sancruc., Ann. Sancruc. Cont. II.
1263.	— Marcusk. in Krakau.	Ann. Capit. Cracov.
	— Kl. Güldenkron »ad spineam coronam« (Böhmen).	Ann. Sancruc., Auct. Mellic.

	Sept. 17 (15 Kal. Oct.) Beendigen des Neubaus im Kl. Strahow.	Can. Prag. Cont. Cosm.
	ξ Apr. 21 (11 Kal. Maii) in Wien.	Ann. Praed. Vindob.
	ξ Jun. 1 (Kal. Junii) Ecclesia Dunemundensis conflagratur.	Ann. Dunemund.
	Jul. 10 (6 Id. Julii) Einsturz des grossen Thurmes in S. Trond.	Gest. Abb. Trudon.
1264.	— Augustinerkl. in Worms.	Ann. Wormat., Trith. Chron. Hirs.
	† Febr. 3 (3 Non. Febr.) Allerheiligen-Cap. in Prag.	Can. Prag. Cont. Cosm.
	ξ Jun. 29 Riga.	Can. Samb. Ann., Ann. Dunemund.
	Febr. 19 (11 Kal. Martii) Glockenthurm der Kirche zu Prag stürzt ein.	Can. Prag. Cont. Cosm.
1265.	— Tapiau.	Ann. Terr. Pruss., Ann. Pruss. brev.., Can. Samb. Ann.
	— Schloss Mietau.	Can. Samb. Ann.
1266.	— Brandenburg.	Ann. Pruss. brev., Can. Samb. Ann.
	ξ Stadt Hall.	Ann. S. Rudb. Salisb.
1267.	— Nonnenkl. und Leprosenhaus in Wien.	Chron. Austr.
1269.	† Nonnenkl. u. Kirche S. Johannis zu Colmar.	Ann. Colm. min., Ann. Basil.
1270.	— Wyetlant (?).	Ann. Pruss. brev.
	— Louchstet (Lochstet).	Ann. Pruss. brev., Can. Samb. Ann.
1271.	ξ Kl. Granfelden (Grandis Vallis, Grandval), Diöc. Basel.	Ann. Basil.
	Hoc anno cecidit turris de chore (S. Benigni Divionensis).	Ann. S. Ben. Divion.
1273.	Circa festum S. Dominici (Aug. 5) fratres Praedicatores (Basilienses) perfecerunt suum campanile.	Ann. Basil.
	— Braunsberg.	Ann. Terrae Pruss.
	ξ Apr. 20 (12 Kal. Maii) Peterskirche zu Regensburg.	Ann. Pruvening.
	ξ Bischöflicher Palast zu Regensburg.	Auct. Vindob.
1274.	ξ Jan. 6 (in die Epiph.) Riga.	Ann. Dumund.
1275.	— Schönsee.	Ann. Terrae Pruss.
1273.	ξ März 28 (5 Kal. Apr.), Apr. 16 (16 Kal. Maii), Apr. 30 (2 Kal. Maii) in Wien. Beim letzten ξ wird das Schotten- und Franciscanerkl., die Stephans-, Peters- und Michaelisk. ergriffen.	Ann. Vindob., Ann. Praed. Vindob.
	ξ Apr. 25 (die S. Marci) Breslau.	Ann. Wratisl. antiq.
1277.	— Riesenburg (Resenb.) und Braunsberg (cf. 1273).	Can. Samb. Ann.
1278.	— Dominicanerkl. in Hochheim b. Worms.	Trith. Chron. Hirs.

	Jan. 5 (Vig^a^ Epiph. Bau des Dominicanerklosters zu Colmar.	Ann. Colm. maj. (Ann. Colm. min. *1279*).
	Jan. 27 (Vig^a^ Agnetis) Deutschordensk. zu Suntheim bei Colmar.	Ann. Colm. maj.
1279.	— Marienburg.	Can. Samb. Ann., Ann. Terr. Pruss. *1281*.
1282.	— Minoritenkl. in Neumarkt.	Ann. Terr. Pruss.
	Chorbau in Rappoldsweiler.	Ann. Colm. maj.
1285.	Beginn des Neubaus der Stephans-Kathedrale zu Passau.	Contin. (Ann. S. Rudb. Salisb.) Weichmari de Polhaim.
	ξ Ecclesia sancte Marie ad gradus, una turris majoris ecclesie Moguntinensis et nove ypotece ibidem sunt combuste.	Ann. brev. Worm., Trith. Chron. Hirs. et Sponh.
1286.	ξ Jun. 28 (Vig^a^ Petri et Pauli) Culmsee.	Ann. Terr. Pruss.
1288.	† Dominicanerkl. zu Hochheim.	Trith. Chron. Sponh.
	† Mai 2 (6 Non. Maii) Dedicata fuit in Wissinburc arca fratrum Praedicatorum.	Ann. Colm. maj.
1289.	— Ragnit.	Ann. Terrae Pruss., Ann. Pruss. brev.
1291.	Hoc anno Hugo scolasticus Fossensis fecit reedificari ecclesiam beatorum Ulrici et Agathe virginis.	Ann. Foss.
	† K. zu Sponheim.	Trith. Chron. Sponh.
1292.	— Fundatum est monasterium Aule Regie a Wenceslao filio Ottakari.	Chron. Vet. Cell. min.
1293.	— Dominicanerkl. in Gebweiler.	Ann. Colm. maj.
	— Mariencap. in Worms.	Trith. Chron. Sponh.
	ξ in Worms.	Trith. Chron. Hirs. et Sponh.
1295.	† Secunda dominica p. Pascha (Apr. 17) consecratus est chorus in S. Cruce (Heiligenkreuz).	Hist. Austr., Ann. Vindob.
	† Apr. 2 (4 Non. Apr.) zwei Capellen in Zwettl.	Ann. Zwettl.
	† Dominica Sitientes (nach Grotefend *Sonnabend* vor Judica, also Apr. 19) Capelle in Dürenhove.	Ann. Zwettl.
	ξ In octavis pasce (Apr. 10) monasterium S. Andree apud Traismam in Austria fuit a fulmine concrematum.	Ann. Floriacenses.
1296.	— Jun. 28 (Vig^a^ Petri et Pauli) steinernes Kl. in Grüssau.	Ann. Grüssov. maj.
	Vollenden der Georgenk. zu Dalen.	Trith. Chron. Sponh.
1297.	ξ Aug. 14 (vig^a^ Assumpc.) Kl. Mölk.	Auct. Mellic.
1298.	— Dominicanerkl. zu Leberau.	Trith. Chron. Hirs.
	Jun. 11 — Die s. Barnabe venit conventus in Marienwolde.	Ann. Colbaz.

Die Baugeschichte der Tribuna der S. Annunciata in Florenz.

Nach bisher unbekannten Quellen bearbeitet von **Willelmo Braghirolli** [1]).

Wir haben vor einiger Zeit die Beziehungen zwischen Leone Battista Alberti und dem Markgrafen Ludovico Gonzaga klar zu stellen versucht, soweit dieselben für die Geschichte der Bauten Alberti's in Mantua von Wichtigkeit erschienen [2]). Da unsere Forschungen im Archive Gonzaga uns im Laufe der Zeit mit einer nicht unbedeutenden Anzahl von Dokumenten bekannt machten, welche über den Bau der Tribuna — die nach einem Plane Alberti's auf Kosten desselben Ludovico Gonzaga errichtet wurde [3]) — Aufschluss geben, so erschien eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte desselben am Platze, um an Stelle von Irrthum und Hypothese den historischen Sachverhalt zu setzen. Es wird sich da zeigen, dass Gaye's Ansicht, mit welcher er Faccioli entgegentrat, dass dieser Bau das ausschliessliche Werk des L. B. Alberti sei [4]), die richtige war; es wird aber auch die Reihe der beigebrachten Dokumente uns mit einer Fülle von Details bekannt machen, welche für die Kenntniss des künstlerischen Lebens zu jener Zeit in Florenz überhaupt von hoher Wichtigkeit sind.

---

[1]) Wir freuen uns hier mittheilen zu können, dass auch im Auslande hervorragende Forscher unserer Zeitschrift ihre Mitarbeiterschaft zugesichert haben — so ausser Braghirolli in Mantua, Milanesi in Florenz, Bertolotti in Rom, E. Müntz in Paris u. s. w.

[2]) Vergl. Archivio Stor. Ital. Ser. III. tom. IX. P. I. Firenze, 1869.

[3]) Vasari, ed. Milanesi (Firenze 1879) II. pag. 543.

[4]) Gaye, Carteggio I. pag. 226 fortg. Faccioli, La Sala dei Giganti del Palazzo del Tê, creduta disegno di Giulio Romano, dimostrata invenzione ed opera di Rinaldo Mantovano. La Tribuna della Nunciata di Firenze falsamente attribuita a L. B. Alberti etc. Verona 1833.

Die mitgetheilten Dokumente sind der Mehrzahl nach Briefe des Ludovico Gonzaga und Briefe des Pietro di Lapo oder auch genannt Pietro del Tovaglia, eines vornehmen florentinischen Kaufmanns, mit dem Ludovico in freundschaftlicher Beziehung stand und der in Florenz für seine Interessen eintrat. Tovaglia's Briefe sind kein leichtes Stück Lectüre wegen der vielfachen, aber ohne Regel gebrauchten Abbreviaturen; doch hätte dies Herrn Francesco Faccioli, der diese Briefe unter den Augen hatte, nicht so dunkel über ihren Inhalt lassen sollen, dass er den Tovaglia als Architekten in die Baugeschichte der Tribuna einführte.'

. . . .

Gianfrancesco Gonzaga, der erste Marchese von Mantua, der Vater Ludovico's, hatte in seinem Testament vom 23. Sept. 1444 eine Summe von 200 Dukaten der Kirche der Annunciata in Florenz angewiesen; der Zweck der Schenkung war in folgenden Worten ausgesprochen:

»Volo et jubeo quod dentur ecclesiae Annunciatae in civitate Florentiae ducati ducenti et advertant mei fidei commissarii, quod expendantur in fabrica illius ecclesiae seu in aliis quae sint et redundent ad decorum ipsius ecclesiae« [5]).

Ludovico, der Sohn Gianfrancesco's, war nicht bloss eifrig bedacht, den letzten Willen seines Vaters zu erfüllen, er vergrösserte auch die Summe und zwar anfänglich um 1200 Dukaten, dann um 2000 — welch letztere Summe einem Guthaben gleichkam, das ihm die florentinische Republik für geleistete Feldherrndienste noch schuldete. Das Erstere geht hervor aus einem Briefe, welchen Ludovico an den Prior des Convents der Annunciata richtete, worin er den Wunsch ausdrückt, zu erfahren, ob die florentinische Republik einen Theil der Summe von 1200 Dukaten auf Grund seines Guthabens dem Convente für den Chorbau bereits ausbezahlt habe (vgl. Dok. I.); das Letztere wissen wir aus einer von Gaye (auszüglich) mitgetheilten Deliberation der florentinischen Signoria (dat. 13. Nov. 1451), wornach Ser Baldassare als Bevollmächtigter Ludovico's dem frate Mariano vom Convent der Annunciata die Einlösung der Schuldforderung Ludovico's an den florentinischen Staat überträgt [6]). Doch war man in Florenz keineswegs eilig mit der Auszahlung dieser Summe; das bezeugt nur zu sehr der von Gaye mit-

[5]) Testamento originale di Gianfrancesco Gonzaga. Arch. Gonzaga. R. VI. n. 1. B[a] 349.

[6]) Gaye, op. cit. I. pag. 238. Vgl. auch: Il Santuario della SS. Annunciata di Firenze. Guida storico-illustrativa compilata da un Religioso dei Servi di Maria. Firenze 1876, pag. 278, doc. XXVII, v. 27. April 1453, und doc. XXXII vom 7. Sept. 1470.

getheilte Brief des Priors des Convents der Annunciata — dat. 13. Januar 1469 (st. c. 1470) — an Ludovico Gonzaga, worin er diesen ersucht, an die florentinische Signoria zu schreiben und sie aufzufordern, endlich ihrer Verpflichtung gegen den Convent nachzukommen [7]). Gerne war Ludovico bereit, diesem Wunsche zu entsprechen:

»Nui de la bona voglia — schreibt er an den Prior — siamo contenti farne ogni grande instantia possibile, et cussi ne scriveremo opportunamente a quella Ex. S^{ria}, et anche a Petro Tovaglia che solleciti la cosa« (dat. 23. Jan. 1470). Thatsächlich schrieb auch Ludovico unter gleichem Datum an Tovaglia und an die Signoria; den Ersteren fordert er zu entschiedenem Einschreiten auf, die Letztere ersucht er, die Summe von 2000 Dukaten endlich flüssig zu machen, damit auch er die von seinem Vater testirte Summe ihrem Zwecke zuführen könnte (vgl. Dok. II. und III.). Merkwürdiger Weise gibt er aber diese testirte Summe sowohl in dem Briefe an Tovaglia, als auch in dem Briefe an die Signoria als 3000 Dukaten an, während der betreffende Paragraph im Testament nur von 200 Dukaten sprach.

Die florentinische Signoria mochte wohl günstige Zusicherungen gemacht haben, denn am 7. Sept. 1470 wurde zwischen Pietro del Tovaglia, als Vertreter Ludovico's, und dem Convent der Annunciata der legale Vertrag abgeschlossen, worin Ludovico erklärte, die Chorkapelle jener Kirche entweder auf den bereits vorhandenen Fundamenten oder von Grund aus neu zu erbauen, wohingegen ihm das Recht erwachsen sollte, dort das Wappen der Gonzaga anzubringen [8]).

Schon am 25. October 1470 konnte Tovaglia dem Ludovico die rüstige Aufnahme der Arbeiten berichten, aber er hatte auch schon in diesem Briefe von Gegnern zu melden, welche der von Ludovico acceptirte Bauplan des L. B. Alberti fand (vgl. Dok. IV.). Und so heftig ward die Opposition, dass die kaum begonnene Arbeit bald für viele Monate ins Stocken gerieth. Derjenige, welcher die schärfste Kritik an Alberti's Bauplan übte, war Giovanni Aldobrandini, ein Mann von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Gaye hat zwei Briefe Aldobrandini's an Ludovico publicirt, welche von des Ersteren heftiger Gegnerschaft zeugen [9]). Aus dem ersten (dat. 2. Febr. 1471) sei folgende Stelle, die für alles Weitere von fundamentaler Wichtigkeit ist, ins Gedächtniss gerufen:

»Trovai Pietro del Tovaglia e dissigli il mio parere, e intendendo che lo Araldo nostro aveva dato tale disegno, dissigli che volevo un

---

[7]) Gaye, o. c. I. pag. 225.

[8]) Vgl. Gaye, o. c. I. pag. 240.

[9]) Gaye, o. c. pag. 226 sequ.

giorno in detto luogo convenirsi con esso Araldo e Pietro. Lui respondendomi (che) non lo Araldo, ma Messer Battista degli Alberti aveva tale disegno ordinato, mi meravigliai; e benchè non sia conveniente, che mi opponga a disegno di esso M. Battista, non di manco volendo conservare quello, che è facto, exhorto la V. Ill. Sria. che facia chiudere tutte le cappelle principiate intorno alla tribuna e di tucta quella fare fare Cappella Maggiore e coro.«

In dem zweiten Briefe, dat. 3. März 1471, wiederholte Aldobrandini diese seine Ansicht, indem er auf die Gebrechen, welche, seiner Meinung nach, der Bauplan Alberti's aufweist, genauer einging; zu gleicher Zeit empfahl er in diesem Briefe dem Marchese Ludovico den Bauplan eines anonymen Architekten, der — seiner Aussage nach — von Sachverständigen in Florenz sehr günstig beurtheilt worden war. Dagegen sprach sich Tovaglia entschieden zu Gunsten der Fortführung des Baues nach dem bereits angenommenen Plane aus und glaubte an das Wort Alberti's, dass der Bau, falls er dem ursprünglichen Plane entsprechend weitergeführt würde, »ein ganz herrliches Ding« sein werde (vgl. Dok. V.). Ludovico antwortete zuerst dem Aldobrandini (dat. 8. April 1471) in ziemlich gereiztem Ton; es liege durchaus nicht in seiner Absicht, von der Ausführung des bereits angenommenen Bauplanes abzugehen; wenn die Florentiner in anderer, schönerer Weise den Chorbau durchführen wollten, so weiche er gerne; er werde dann das für die Tribuna der Annunciata bestimmte Geld Bauten in Mantua zuwenden (vgl. Dok. VI.). Wenige Tage darauf (am 21. April) schrieb er an Tovaglia, von dem er unterdessen einen zweiten Brief erhalten hatte, welchen der Leiter des Chorbaues der Annunciata überbrachte, der in Mantua Alberti's Kirche S. Sebastiano studiren wollte [10]). Tovaglia hatte darin von Aenderungen des Bauplanes gesprochen, welche der Convent in Vorschlag brachte (vgl. Dok. VII.). In dem Schreiben an Tovaglia betonte Ludovico noch schärfer als in dem Briefe an Aldobrandini seine feste Absicht, weder von dem Plane Alberti's abzuweichen, noch über die ausgeworfene Summe hinausgehen zu wollen. Giovanni da Padova werde ihn (den Tovaglia) noch genauer über seine Intentionen unterrichten (vgl. Dok. VIII.) [11]). Tovaglia war erfreut, die Arbeiten

---

[10]) Vielleicht war dieser florentinische Architekt Antonio Manetti, welcher von Gaye (I. pag. 230) erwähnt wird.

[11]) Giovanni da Padova, ausgezeichnet als Architekt und Hydrauliker, befand sich seit lange in Diensten Ludovico's. Im Mai 1471 kam er nach Florenz, um den Chorbau zu inspiciren; er schrieb darauf an Ludovico, dass falls die Arbeit dem Plane Alberti's entsprechend weitergeführt werde, ein Werk von hoher Schönheit zu Stande kommen werde.

wieder aufnehmen zu können und er meldete dies dem Marchese zugleich mit der Mittheilung, dass Tomaso Soderini mit dem Plane ganz einverstanden und dass Alberti ihm versichert habe, die Florentiner verstünden nur nicht seine Absicht, an dem vollendeten Werk würden auch sie Gefallen finden (vgl. Dok. X.); Aldobrandini dagegen gab seine Opposition noch immer nicht auf. Zunächst antwortete er auf Ludovico's Brief (dat. 21. April) höflich zwar, doch ohne den Aerger über die Hartnäckigkeit Ludovico's ganz unterdrücken zu können; er suchte dann auch den Nachweis zu führen, dass das von ihm gestützte Projekt keinesfalls eine Erhöhung der Baukosten zur Folge hätte (vgl. Dok. IX.); aber schon am 3. Mai d. J. mahnte er Ludovico wieder energischer, den Bauplan Alberti's zu verlassen [12]) und an dem gleichen Tage sandte Giovanni da Gajuole [13]) ein Holzmodell, welches dem Projekte Aldobrandini's entsprach, und einen aufdringlichen Brief an den Marchese, mit der Bitte, sich für dasselbe zu entscheiden, weil er so der eigenen Ehre genug thäte und zugleich dem allgemeinen Wunsche der Florentiner entgegenkäme (vgl. Dok. XI.). Das erschöpfte nun aber die Geduld Ludovico's; ablehnend schrieb er an Aldobrandini und an Giovanni da Gajuole, dann aber richtete er ein ausführliches Schreiben an die Signoria von Florenz, dessen entschiedener Ton die Angelegenheit nun ein für alle Mal ordnen musste. Er zählt die Schwierigkeiten auf, die der Verwirklichung seiner Intention in den Weg gelegt wurden — er gedenkt der Briefe, Modelle und Pläne, die ihm immer noch zugesandt würden mit der mehr oder minder offenen Andeutung, dass der Plan, nach welchem er baue, Volk und Signoria missfalle. Er denke auch nicht daran, in dieser Kapelle ein Werk von aussergewöhnlicher Schönheit und Bedeutsamkeit in Florenz zu stiften, er wolle mit dem Bau derselben nur der Intention seines Vaters und seinem eigenen religiösen

---

[12]) Gaye, o. c. pag. 234.

[13]) In Bezug auf Giovanni di Domenico da Gajuole oder Gajole vgl. Gaye I. pag. 171. Lod. Domenichi citirt von ihm drei geistvolle Impromptus (Facezie e motti ed. von 1581 pag. 131, 134 und 139). Cav. G. Milanesi hat uns mit gewohnter Liebenswürdigkeit folgende bisher unbekannte Nachrichten über diesen Künstler zur Verfügung gestellt. Giovanni da Gajuole wurde 1403 geboren und starb ca. 1476. Er hatte einen Sohn Namens Domenico, welcher die Kunst seines Vaters ausübte. 1466 war Giovanni damit beschäftigt, für die Sala dell' Udienza der Zunft der Legnajuoli, Pannitieri und Rigattieri ein prächtiges Gestühl zu arbeiten; für dieselbe Zunft hatte er 1443 gemeinsam mit Manno de' Cori die Zeichnung für das Holztabernakel geliefert, welches Domenico di Domenico Pagni von Prato ausführte, und das bestimmt war, eine Tafel des Fra Giovanni da Fiesole (heute in der Uffizien-Galerie) aufzunehmen. Aus dem mitgetheilten Briefe geht hervor, dass 1471 Giovanni da Gajuole im Palast der Signoria beschäftigt war.

Herzensbedürfniss genug thun; missfalle aber sein Bauplan der Signoria und dem florentinischen Volke, so sei er bereit davon abzustehen. Alles, was an Baumaterial schon vorhanden, sammt den zweitausend Dukaten, welche ihm die Commune Florenz schulde, möge dann der Convent nach Belieben verwenden; die 3000 Dukaten aber, die noch weiter für den Bau bestimmt seien, werde er dann für Bauten in Mantua widmen (vgl. Dok. XII.). Der Erfolg dieses energischen Schreibens war ein solcher, wie ihn Ludovico nicht günstiger wünschen konnte. Schon am 1. Juni d. J. konnte Tovaglia an Ludovico berichten, dass die Signoria den Uffiziali del Monte den Auftrag gegeben habe, die 2000 Dukaten auszubezahlen und dass die hervorragendsten Bürger sowohl — wie Tomaso Soderini, Giacomo de' Pazzi, Giannozzo de' Pitti — als auch der Convent der Annunciata und die Proveditori eben derselben Kirche an ihn die Aufforderung stellten, sein Vorhaben in der bereits begonnenen Weise zu Ende zu führen. Tovaglia legte seinem Briefe diese Schreiben bei, von welchen das der Uffiziali del Monte als das wichtigste und interessanteste hier veröffentlicht wird (vgl. Dok. XIII. und XIV.). So gab Ludovico Gonzaga in einem Briefe vom 5. Juni 1471 den Auftrag, den Bau weiter zu führen (vgl. Dok. XV.), der von nun an auch keine Unterbrechung mehr erfuhr. Am 28. März 1476 konnte Tovaglia dem Ludovico melden, dass der Bau der Tribuna dem Ende nahe und am 18. September desselben Jahres, dass er durchaus vollendet sei und allgemein grossen Beifall finde (vgl. Dok. XVI. und XVII.).

Damit wäre die Geschichte des Baues geschlossen; der Vollständigkeit wegen sei aber noch dreier Aktenstücke gedacht, welche mit der Geschichte der Tribuna der Annunciata in Beziehung stehen. Das erste ist ein von dem Notar Ludovico di Ser Bonaventura di Fopato am 10. Jänner 1471 (st. c. 1472) rogirter Akt, in welchem der Marchese von Mantua dem Tovaglia und dessen Nachkommen das Recht zuerkennt, in der Tribuna der Annunciata ihre Verstorbenen zu begraben und dass keine andere florentinische Familie hier ihre Begräbnissstätte haben könne, es sei denn mit Erlaubniss des Pietro del Tovaglia, resp. von dessen Nachkommen (vgl. Dok. XVIII.) [14]). Das zweite Dokument, dat. 15. Juni 1544, ist ein Brief des Alessio Vecchia, in welchem um die neuerliche Bekräftigung dieser Privilegien, welche die Familie Tovaglia geniesst, angesucht wird (vgl. Dok. XIX.). Das dritte Dokument endlich ist ein Dekret des Ercole Gonzaga vom 6. Sept. 1544, in welchem er die von Giovanbattista getroffene Wahl von 13 florentinischen Bürgern,

[14]) Vergl. auch Il Santuario etc. pag. 283, doc. XXXIII.

welchen gestattet sein sollte, in der Tribuna der Annunciata eine Begräbnissstelle zu erhalten, genehmigt (vgl. Dok. XX.). Dieses Privilegium erlosch mit dem Tode des Giovanbattista di Francesco di Pietro del Tovaglia († 10. Nov. 1545), da dessen Söhne alle Rechte, welche sie auf den Boden der Tribuna um den Hauptaltar herum hatten, dem Convent der Annunciata überliessen — ausgenommen das Recht, dass Glieder der Familie der Tovaglia auch weiter ihre Begräbnissstätte dort haben sollten [15].

Damit sei die Baugeschichte der Tribuna der Annunciata geschlossen, eines Werkes, wofür die Kunstgeschichte dem L. B. Alberti mit Recht hohe Bewunderung zollt, und das wir nicht minder dem hochgemuthen Geist und Festigkeit Ludovico's schulden, als dem uninteressirten Eifer des Pietro del Tovaglia, der mit unerschütterlichem Vertrauen auf das Urtheil und den künstlerischen Sinn Alberti's für dessen Plan einstand und an dem Glauben festhielt, das Werk werde nach seiner Vollendung zu den schönsten Offenbarungen florentinischer Baukunst zählen.

Mantova, im April 1879.

Dokumente *).

I.

Lodovico Gonzaga a Priore dell' Annunciata.

Venerabilis. Scripsimus alias M^co^ Cofimo de medicis, et id quidem a Rev. V. moniti, ut recordari debet, de illis florinis centum fingulo mense, ex credito iftic nostro, vobis numerandis usque ad quantitatem florinorum mille ducentorum pro fabrica Capellae magnae in Ecclesia V^a^ constituenda, ut per maxime cupimus. Libenter a Rev. V. intelligeremus an aliquid adhuc ex his pecuniis conlectum, aut fi monasterio V^ro^ ex dicto vostro credito translatum fuit de ascripta dicta quantitate pecuniae, et deducta ex tota summa ut esset nostrae intentionis; quare rogamus eandem Rev. V. ut id nobis suis litteris velit quamprimum significare.

Mantuae IV novem. 1449.

II.

Lodovico Gonzaga a Pietro del Tovaglia.

Nobilis. Havemo visto quanto ce scriveno quelli fratri dela Annunciata per quelli dinari, et cusì nui per la aligata ne scrivemo a quella Ex. Sig^ria^

---

[15]) Die Schenkungsurkunde ist publizirt in dem früher angeführten Werkchen Il Santuario etc. pag. 284, doc. XXXIV.

*) Sämmtliche hier zum ersten Male publizirten Dokumente lieferte das Archivio Gonzaga in Mantua und zwar die Registri delle Lettere di Lodovico Gonzaga, dann die Carteggi di Firenze, Rub. F. XXVIII (Arch. Gonz.).

come per la inclusa copia vedereti et haremo a caro che vui gli prestiati ogni ajuto et favore posfibile perchè se habiano; perchè havendone questi, nui etiam havemo promesso de ajutare essi fratri de tre milia ducati, cioè cinquecento ducati lo anno primo, legato de la bono me: del Ill. q^{m} S^{r} mio patre, per fare la capella majore de la Annuntiata, ma quando quelli li non se potesseno havere, nui cercheremo per la via de la S^{tà} de N. S. de farne dispensare esso legato, e permutarnelo altrove, dove possiamo spendere li denari a nostro modo, avisandove che questi dua milia ducati furono de dece milia dovevamo havere da quella S^{ta}, di quali dua milia ce ne furono exbursati, dua, milia promessi a quelli fratri a nostro nome, et dui milia andarono in frastagli che non voressemo credestive che anche loro fossero stati di frastagli.

Mantuae 23 Jan. 1470.

III.

Lodovico Gonzaga alla Signoria di Firenze.

Mag^{ci} et Ex. D^{ni} Altre volte trovandome al soldo de quella Ex. Com^{tà} et avanzando una bona summa de denari per el servitio; ne fureno per li officiali e superiori allora deputati sopra ciò de mio consentimento rassegnati duo millia ducati da essere spesi in la giesa de la Annunciata lì, et allhora de parere e consiglio del Rev. mess. lo Vescovo de Cortona fu terminato de spendersi in la capella magiore de la Annunciata, e trovandome in questa M^{ca} cittade lo anno passato e ragionando de ciò con questi frati, gli disse che quando questi dua millia fiorini se potessero havere io etiam li ajutaria de tre altri millia fiorini, per satiffare ad uno legato de la bo. me. del Ill. q. S^{r} mio patre e dariagli ogni anno fiorini cinquecento fino a la compita satiffactione deli cinque millia, spendendosi in la fabrica dessa capella magiore. Et perchè fin al presente non è facto altro de quelli duo millia, mi son mosso a scrivere questa mia a le V. Ex. S., pregandole che vogliano ordinare e dare modo che questi denari si possano havere e siano spesi in essa fabrica de la capella magiore, acciò che anch' io dal canto mio possa satiffare al legato secondo la promessa facta.

Mantuae 23 Jan. 1470.

IV.

Piero del Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Illust^{me} princeps ac ex^{me} due due mee sing^{me} . . . . Io ho cominciato a lavorare alla nuntiata e ho dato a fare tutte le priete choncie in modo che a marzo aremo ispesi e fior. 2 m. e forsi chon ogni diligienza e vantaggio, e s'io ghuardassi a quello m'è detto non soperirebbe 10 m. f. ed io piglio la parte honorevole e dicho che la V. S. non vuole guastare quello ch'è fatto per non dispiaciere a chi fe, e ognuno opone e dichono el Signore non ghuarderà a spesa pure che la istia magnificha ed io dicho che gli è vero, e che V. S. non fa quella ispesa, ma per non dispiaciere a chi fece fare quello ch'è fatto, che invero a seguire quello principio si fornirà tutto cholla ispesa de f. 5 m. chome vole ispendere V. S. e pigliando altra via bisognierebbe

ispendere molto più, hovero lasciare poi el lavoro imperfetto, sicche per tal chagione se nessuno ne scrive a V. S. quella intenda quello á rispondere. Io ò auto charta e donazione per la S. V. e disciendenti di quella é fatto padrone d'essa chappella maggiore, e chosi dello altare maggiore di detta chiesa e hollo preso in buona forma e autentica che pure sarà gran dignità alla casa de Ghonzaga in questo luogho, e chosi ho interchiuso in detta charta quelle chappellette picchole che dissi a V. S. per fare quello che chon V. S. rimasi quand' ero costà, e alla mia venuta costà quella achoncierà tutto. Al cogniato di M° Lucha io darò parte a lavorare delle priete che vanno in detto lavoro, perché uno solo nonne arebbe potuto servire al tempo e anche Lorenzo de Medici mi richiese che ne facessi fare a un suo amicho che nogliele poté dniegare, per questa non ne accade altro se non raccomandarmi alla V. Ill. S. data in Firenze adì 25 Octobris 1470.

V° S° piero del tovaglia.

Ill° principi ac ex^{mo} dño dño
meo Sing^{mo} dño L^{co} marchioni
Mantue duchali locumtenenti
generali.

V.

Pietro del Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Ill^{me} Princeps. Io parllai chon Piero Filippo sopra la fabrica della Nunciata, e chome per invidia ci era chi mi dava charicho e da altra parte ci erano per chara (sic) d' architettori voler disfare quello ch'è fatto per rifarsi da chapo e chonsentono chesi ispenderebbe più D. 1500 che quello che V. S. á disputato e dichono el Si. non de' guardare a D. 1500 piú o meno, e benché dichano D. 1500 sarebbono piu D. 3000, e d'altra parte si torrebbe le chapelle e le ragioni a chi ve l' á, che sarebbe con charicho di V. Ecc. e d'altra parte io per fare quello Horatorio che giá dissi alla V. S., ho cieduto de quelle capelle che vavanzavano a cittadini che nolle renderebbono indrieto che ognuno le stima assai per essere sotto la chappella di V. S. e facciendosi altrimenti ci andrebbe l'onore mio e charico di V. S. e d'altra parte rimarebbe questo imperfetto, sicchè io prieghо V. S. che nel rispondermi a questa lettera, quella dicha avere inteso da me chome alchuni vorebbero diffare quello ch'è fatto per rifarsi da chapo e che questo per niente voglia V. S. si faccia per due cagioni, l' una perché V. S. intende chonservare le sue ragioni a chi ve l'ha per l'adrieto e a chi l'avessi per qualunche istromento prociedessi dalla V. S. per vighore delle ragioni che quella avessi in detto luogo, questo iscrivere sarà giustifichato e honorevole e non si ará a disputare lo spendere piu ho meno, e messer Battista diecie che sarà molto bella chosa, e questo iscrivere mi leverá molta noja, sichè priego V. S. le piaccia in questo effetto fare uno chapitolo.

Data in Firenze 24 di marzo 1470 (1471)

V° Ser. Piero del Tovaglia.

Ill^{mo} principi ac Exc. dno dno
meo sing. L^{co} Marchioni Mantuae duc. locum. ten. gñali.

VI.

Lodovico Gonzaga a Giovanni Aldobrandini.

Cum la vostra havemo receuto li designi ne haveti mandato et anche inteso li respecti ve moveno ad persuaderci ad seguir questo facto per vui, et interlaxare quello primo. Et facendovi risposta non volemo negare che il designo vostro et anche li respecti vi moveno non siano digni et ben composto. Ma perchè intendiati la mente nostra volemo sapiati che la intentione nostra non è stata de lavorare lì per far la più bella cosa di fiorenza, perchè molto bene conosciamo cum quello deliberamo de spenderli (essendo molti altri edificij dignissimi in quella citate) non lo poressimo fare. Et perhò la intentione nostra è stata de satiffare al legato del Ill. S. quondam nostro avo *) et non dar impazo ad altri. Se mo li fusse qualchuno a chi paresse fusse meglio a seguire questo vostro defigno et chi ce volesse mandare li denari nostri qui, che sono stantiati a questo, nui per non impedire che lì non se faza cufsi bella opera seremo contenti de cederli. Et cercharemo de farne difpensare che li pofsiamo spendere in questa nostra città et se satisfarà a chi volesse lavorare là et ad nui, che molto piú seressimo contenti lavorare qua che di lie, et a chi volesse far questo seressimo obligati, per altra via non deliberamo mutare el giudicio nostro . . . .

Mantue, 8 Aprilis 1471.

VII.

Pietro del Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Ill. p. ac ex. due mee sing. . . . . . . El presente aportatore viene in queste feste di pasqua a sollazo e dicie volere venire avedere mantova e massime San Sebastiano perchè è maestro di murare et è molto chosa di M. Battista degli Alberti, et anche è intendente et è quello infieme col padre suo che murò Sallorenzo, et anchora è quello a chi ho allogato la fabrica de Servi et che conducie detto lavoro, e deliberando chome a detto luj in queste feste andare veggiendo, mè suto charifsimo la sua venuta costì, perchè referirà alla illus. S. V. a pieno el tutto, e benchè io sia certissimo che V. S. di questa faccienda me ne presti piena fede, niente di mancho a boccha dalui meglio intenderà V. eccellenza che iddio sa la volontà mia circha all' utile e l'onore di quella, che pocho penso ad altro efetto, e processi mia pel passato verso V. S. ne sono testimoni, e di questa opera ne terrò tal conto e si diligientemente le scritture che ne potrò stare a paraghone: e basti che molti sono che pensano molto più atribuire honore a loro propj che a loro maggiori. E a me pare el contrario: che prima el fedele servidore debbe prima pensare all' onore e utile del suo signore che a se medesimo.

E' frati de' Servi non potrebbono essere più contenti de quanto fi contenta V. Ex., ben'è vero che vorrebbono che nel luogho proprio ch'è della

*) Dovrebbe leggerfi padre; come dal testamento citato in principio di questa memoria.

S. V. si pigliassi più largheza si potessi per più agio e chomodo di loro, sanza tocchare o ghuastare più chapelle d'altri cittadini, chome dal maestro intenderà V. eccelentia, io o rifposto per niente volere uscire del difegno sanza licenza di V. S. detti frati iscrivono a quella una lettera, e quella farà quella risposta le parà, benchè in vero questo porterebbe pocho el chontentargli, perchè sarà più tosto mancho ispesa che più, niente di mancho parendo a V^a^ eccelenza che io gli chontenti lo farò perchè non f'escie ne del disegnio ne della ispesa nostra, ma quella non dia nello ifcrivere loro troppa largheza, perchè mi sarebbe poi una brigha grande a conpirgli. Può v. S. rispondere loro avermi ifcritto sopra in el bisogno e che loro s'intendano mecho, invero loro per niente fi chontentavano che fi diffaciefsi tante cofe quanto volevano choloro, perchè pareva loro grande materia a ricondurla. etc. . . . . .

Data in Firenze XIIII aprile 1471.

V° S° piero del tovaglia.

Ill° principi ac ex^mo^ dño dño meo
fing^mo^ dño L^co^ marchio. mant. gen^l^
locumtenenti.

VIII.

Lodovico Gonzaga a Pietro del Tovaglia.

Nobilif. L' è venuto qui ad nui el maestro che ha quella nostra fabrica sopra de se come scriveti, quale ne ha portato el designo, che ne pare quafi simile a quello che etiam ne mandò Johanne Oldobrandino. Vero è chel giè differentia d' alcune poche capelle et ne ha facto intendere et tuto, ma tra le altre cofe rasonando cum lui de la spesa el ne dice credere che cum li 5000 ducati non se poteria finire etiam questo che è principiato et che forsi se spenderanno mille o 1500 ducati de più, che certo ne ha facto meravigliare afsai et starne cum affanno, perchè, come sapeti, nui sempre ve habiamo dicto de non voler spendere più de ducati 5000, e vui ne haveti rifposto e dicto che cum questi denari fi finirebbe quello che è principiato; che mo dovesse remanere l'opera imperfecta e spendere piu li 5000 ducati ne rincrefseria troppo, che anche dovefsimo mutare il defigno novo non ce pareria ben facto a modo alcuno per più respecti, prima non ce pareria ben facto che noi dovefsimo gitar per terra cofa alcuna facta per altri gentilhomini e citadini li, et se lo reputafseno a carico afsai, ne crediamo se dovefse havere per bene che lo facefsemo, deinde voi sapete la noja havemo havuta et da nostri amici et altri lì, ali quali sempre havemo risposto non voler mutare el designo novo: se hora lo facefsimo non efsendoli se non pocha differentia da quello a questo se poteria dire che fufsemo volubili. Et per non parere volubile, come sapeti, havemo per il tempo nostro speso parechi migliara de ducati, avisandove che Johanne Oldobrandino ne scrifse havere facto vedere la spesa a più maestri intelligenti che andaria a fare secondo il fuo defigno et chel trovava chi se voleva obligare a tuorla sopra di se e fare per 5000 ducati e darne bona promefsa de banco de farla, metendoli petre cuncie al modo de quella de la parte vecchia che è facta, ma quando se volefse più belle pietre o maggior

quantitade costarebe la spesa 500 fior. in 600 ducati più. Che hora dovefsemo mutare el defigno e variarlo poco da quello chel diceva lui e far maggior spesa e non finire anche la opera ce pareria et caricho et vergogna, fichè per questi rifpecti non ce pare rimoverlo altramente. Et accio sapiati la intentione nostra certa, quando cum li 5000 ducati se pofsa finire quello che è principiato, nui fiamo contenti de la bona voglia fi prosegua l' opera et attenderemo dal canto nostro quanto habiamo promefso. In cafo diverfo che la non se possa finire cum efsi 5000 lafseremo che li dua milia lì fe spendano come parerà ali frati, et a nui et de li nostri 3000 cercheremo farfi dispensare a N. S. de spenderli in questa terra a nostro modo, che ne parerà mancho male che fare la spesa e lafsar la opera imperfecta. Questa è la mente nostra et havemo a mandare a quelle parte Johanne de Padua, faremo chel sarà cum vui per intendere el tuto e più a pieno ve chiarirà de la nostra intentione.

Mantuae 21 aprilis 1471.

IX.

Giovanni Aldobrandini a Lodovico Gonzaga.

Illu. et Ex^e^ Dne D. mi fingul^me^ post debitas commendationes. — La vigilia della pasqua ricevetti lectere della V. Ill^ma^ S^ia^ per le quali intesi quella per buone cagioni havere terminato seguire la fabrica di Nostra Donna fecondo che era principiata. Il perchè havendo io conficurtà satiffacto in parte al debito mio con la prelibata V. Ill^me^ S. di dire a epsa quanto mi occorreva nella mia mente molto ne resto contento e satiffacto. Et dipò ho exhortato Piero del Tovaglia con presteza dovere seguire tale opera, offerendomeli in quello potevo, come richiede mio debito, et a frati fimiliter feci noto quanto era la deliberatione della V. Ill. s. mostrando loro che epsa tucto facieva a buon fine in modo che a ogni sua deliberatione rimasono contentissimi. Ancora in bona forma ne ho conferito con alcuni buoni amici et servidori della V. Ill^a^ S. che di ciò mi havevano parlato e quali non ad altro fine che mi facefsi io fi movevano: et per non efsere prosomptuoso mi voglio tacere et piu di questa cosa non dire a epsa V. Ill.^a^ S. come sarebbe mio desiderio, fperando che presto a quella, da chi tale cosa forse ha confortato, sarà dato notitia in che difficultà et confusione sarà tale opera seguitare, le quali cose io tucte per lectera non potrei exprimere, ma havendone in buona parte decto a piero et al maestro che lui a tale edifitio ha condotto circa uno mese inanzi che a V. Ill^ma^ S. ne scrivessi et non havendo de loro alcuna risposta determinai a V. Ill. S^ria^ di tucto dare notitia, et piu lasciai loro il disegno, circa il quale faciendomi difficultà la spesa dovere essere maggiore che 5000 ducati, feci a maestri intendentissimi mifurare tucto el lavorio, et trovando per decti ducati 5000 tale opera poterfi fare, volli decti maestri ad efso piero di tucto facessimo fede, maxime perchè il maestro condocto per dicto piero facieva la spesa più che gli altri circa ducati 2000, affermando lui che a disfare quello che è facto si spenderebbe duc. 1000, et io trovai altri che offersono ad dicto piero tucto volere disfare senza alcuna spesa et solo erano contenti havere la metà della materia che si smurava con questo pacto, che volevano fare ellavoro della muraglia per

pregio che non passava la somma de decti fiorini 5000 et di tutto per sufficienti mercatanti sodavano dicto piero come per altra a V. Ill^{a} S. ne scripsi. Questo non dico per rimuovere quella di sua determinatione, ma non essendo epsa qui presente per darle di tucto notitia, la quale essendo in qualunque cosa sapientiſsima, non credo quando epsa fusse certa con la medesima spesa potere fare una cosa degna ne prehendesse a fare una imperfecta, diche la preſata Ill^{a} S. V. per ogni tempo ne havesse diſpiacere, et non creda la V. Ill^{a} S. che io di questo havessi scripto alcuna cosa se prima io non fussi optimamente ciertificatomi questo nuovo diſegno non passare la spesa de decti 5000 ducati. Non di mancho cognoscendo contro a mio volere nel mio scrivere più che non havevo proposto, havere traſandato, farò fine pregando la S. V. Ill^{a} lo reputi al ſincero amore che a quella porto. Alla quale sempre mi rachomando, a comandi suoi sempre paratissimo. Que felix valeat. Florentie die XXI menſis Aprilis MCCCCLXXI.

E. J. D. V.

Servitor Joh. Aldobrandini.

Ill^{o} et Ex^{mo} Dño D. Lodovico de
Gonzaga Marchioni Mantue et Dño
meo Sing$^{\underline{mo}}$

X.

Pietro del Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Illust$^{\underline{me}}$ princeps et . . . . El M^{o} del murare tornò, e per lui ò inteso elbisognio, et non guardo la V^{a} S^{a} a quello dicie el M^{o} circha alla spesa di quel tondo che so che la ghovernerà in modo ſi finirà, ma chi volessi quello che dichono i frati bisognerebbe molto più, ma fara in modo che ci sarà lonore della S^{a} V^{a} e quando manchaſsi 500 Duc. io gli pagherò di mio, perchè non vi si metta altro segnio ne arme che quello della S^{a} V^{a} e basti, e ſe io iſcrissi pel maestro chel diffare el tondo non portassi (sic) nollo feci di mia natura ma per piaciere ad altri ma meſser batiſta dicie e chosì a sempre detto che sarà più bella che chosa che vi sia, e che choſtoro nollo intendono, perchè e' non sono uſi a vedere simile chose, ma che quando lo vedranno fatto che parrà loro molto più bello che la crocie, e per tale chagione subito chome el maestro fu tornato mandai per molti picchia priete e di tutto ho fatto merchato e alloghato, cioè delle priete che biſognarà per p^{o} anno che in fra III meſi m'ánno promesso darlle fatte e prima n'ó fatte che sono nel lavorio per circha a fior. 1500 e maestrj lavorono forte e frati rimanghono contenti d'ogni chosa, meſs. Tomaso Soderini mi diſse questa matina che io non mi uſcissi di niente de quello pareva alla S. V. e che secondo lui credeva sarebbe bella cosa, e diſsemi ſi rachomandava alla S. V., et io a quella mi rachomando, data in Firenze adi 27 d'Aprile 1471.

V^{o} S^{e} Piero del Tovaglia.

Ill^{mo} principi ac Ex^{mo} dño dño meo
Sing$^{\underline{ria}}$ dño L^{co} marchioni Mantue
locum tenenti generali.

XI.

Giovanni da Gaiole a Lodovico Gonzaga.

Illustrissimo S. ecc. Solo per questa per dare aviso alla S^{ria} Vostra vi mando uno modello facto sopra el disegnio più fa vi fu mandato del modo che universalmente piace e maſsime a frati e a chi intende di simile hopera. Perchè a me è stato de' principali Cittadini dolendoſi che si seguitasse per la S^{ria} Vostra una fabricha, la quale fu per Michelozzo disegniata, e in tal maniera che da Filippo nostro Maestro fu damnata per più ragioni, prima perchè fu edificata adosso alla chiesa tanto che non vi rimane croce conveniente alla nave e corpo d'eſsa chiesa. E non vi si può porre altare nè choro nè adoperare cappella. Et non n'è, nè di per sè, nè insieme, el perchè detta opera è incteramente dannata.

Sono stato con Piero del Tovaglia e tutto gli ò mostro e al suo maestro: si schusano essere vostra voglia, e chosì ánno mostre vostre lettere che volete così fare: ora veduto el dolo (duolo) di chi à le chappelle e de' frati e universalmente de' cittadini, dolendoſi che la S^{ria} Vostra è ingannata e non v' è mostro el vero, e che v' è fatto finire una hopera male principiata. E gittaſi via danari, con danno della chiesa e poco onore della Vostra S^{ria} perchè universalmente vo' siete tenuto e siete intendentiſsimo, e sarebbe più imputato alla S^{ria} Vostra che a un altro e a vostro caricho. Dice detto Piero che voi volete fare di questa una esperienza per una ne volete, ruiſcendo questa, costì fare: questo non n' è senza vostro caricho.

Et perchè, eſsendovi obbligato per beneficii ricevuti, fatti a Giovanni mio genero, il quale è costì colla Ill. S^{ria} Vostra, mi duole troppo che corra questo inconveniente e massime in uno luogo tanto avedente (sic) e publico: io vi proffero senza niuno mio utile nè guadagnio darvi ajuto che questo non seguiti. Io sarei venuto costì a chiarificarvi di tutto a boccha, solo ò lasciato, perchè io sono in una opera del palagio di signori d'uno palcho per la sala molto ornato; e biſognando pigliarò licenza, non per levare niuna commeſsione voi avessi data, nè per nissuno guadagnio, solo per essere alquanto grato de beneficii havete fatti a Giovanni mio.

Questo modello vi mando, si può fare facilemente l'opera, ed evi acrescimento di vostro onore, e inſignoritevi di più che voi non faresti seguitando quella: movete l'edificio da terra, date forma conveniente alla chieſa e croce di quella, e un spazio per il choro de frati e legio, sono separati e frati da secolari, insignoritivi della croce colla tribuna e cappella maggiore, e molte altre coſe che quando voi ve chiarirete, mediante la intelligenza vostra, nè sarete consolato.

E se pur alcuno per oviare tale bene della chiesa e onore di voi e consolazione della università dei cittadini principali, volesse dire che costerebbe più che 'l vostro disegnio, di questo vi chiarischo, e state certo, che non se passa più che la quantità di questo, vi sicurro bene per sufficiente bancho, non dirogando nè levando Piero di sua ministrazione, nè con niuna mia utilità.

E se si dicesſe avere iſpeso ne' concij e altre opere molti danari, non è la verità, che da ora ciò che c'è inſino a ora non c'è di perdita 40 ducati, ma con tutta la perdita e opere fatte in concij e in altro, dicho in effetto non passerà il desegnio vostro della opera. Questo dicho per togliere ogni detto si dicesse per tale bene oviare.

Mostrai el modello a meſs. Batista, parvegli non si potere altro fare: usò queste parole proprie che dichiara et popone (sic) ne voleva fare l'efetto a suo modo: ſiche come sa la S^ria^ Vostra, la pratícha è madre della scienza. Consigliono molti di molte cose, che poi non riuſcendo, danno la colpa al consigliato. Cio che io ó fatto, come igniorante dello scrivere vi prego pigliate la cosa: solo per affezzione v'ó scritto non me lo imputiate ſi non a amore e non a malizia: i' mi racomando alla V. S^ria^ e racomandovi Giovanni mio genero e mia figliuola. Io sono a vostri comandi: adi 3 di magio 1471.

Vostro servo
Giovanni da Ghaiuole
in Firenze.

Ill. p. ecelso d^no^ d^no^ Lodovico de Gonzaga M^ni^ e d^no^ meo singular^mo^

XII.

Lodovico Gonzaga ai Signori Fiorentini.

Mag^ci^ et Ex. dni fratres honorand^mi^ Altre volte, come credo ſia noto ale vostre Ex. S^rie^, ſi per satiſfare a certo legato de la bona memoria del signore mio avo, si per mia devotione, havendo deliberato fare una capella in la giesa de la Anunciata in quella augusta citade, ne parlai cum el mag^co^ Cosimo et ancho cum quelli ven^li^ religioſi, quale me conſigliorno che volesſi pigliare la capella magiore de essa giesa, et quella far fornire et dovendo allora havere da quella Ex. S^ia^ certa ſomma de dinari per el servitio mio me conveni cum li officiali sopra ciò che de questi denari ne fossero spesi doa milia ducati in essa fabrica: doppo esſendo pasſati alcuni anni che questi denari erano stati sopratenuti, ſolicitai de ſarne fare novo asſegno et che se spendesſero in essa capella magiore et acciò che la se potesse far più digna mi offerſi de spendergene anchor de li mei, ultra de quelli dua milia, altri tre milia in ſei anni; cioè cinquecento per anno e detti l'ordine a petro del Tovalia mio amicisſimo che facesſe principiare l'opera d'essa capella maggiore secondo che dal prefato q. Cosimo e de quelli ven^li^ religioſi come dicto era stato conſigliato. Et come esſo petro sa, dal canto mio erano aparecchiati li mei cinquecento ducati, per il primo termine. Ma dove io credeva far bene me ne segue il contrario, che me rincresce et diſpiace summamente, perchè esſendo amato e ben vogliuto in essa citade non voria che per mio respecto seguiſse cosa alcuna che fusse caſone de qualche sdegno over inimicizia di quella verso me. Doppo che questa opera è principiata el me sono state scripte una frotta di lettere, mandati designi e modelli, facte ambassate e fatome intendere che quello ho facto principiare non satiſfa nè a quelli religioſi, nè ala magior parte de quelli Mag^ci^ citadini e populo. Et non è che a voler fare una capella ſolamente in quella giesa di Servì, come era mia intentione, el designo per me principiato non mi para una bella et digna coſa in sè, ma a voler fare esſa giesa io non ho pigliato questo carico,

ne è mia intentione de farla; afsai mi satiffa a fargli una capella secundo la voluntade del Signor mio avo e per satiffare ala devotione mia. Efsendo adunque stimulato per questa via e fattone intendere che a profeguire questo defigno faceva come è dicto cofa che dispiaceva a quella M[ca] citade e populo e parendone male ch' io dovefse far cofa in efsa citade, che non fusse grata a tuto quello populo, efsendo da efso amato come sono, parendone etiam male che havendo io a spendere li denari mei non dovefsi poterli spendere secundo il voler mio, per fuggire ogni inconveniente, e per non perdere la benevolentia e gratia de quella mag[ca] comunitade a la quale sempre mi fon sforzato far cofa grata, et è mia intentione de perseverare, m' è parfo de scrivere ad esso Petro la littera del tenore videranno le vostre Ex[me] S[rie], comittendoli che quello aparechio facto per questa capella come sono petre e calcina ne disponefse secundo el volere et parere de efsi ven[li] religiofi e a loro facefse afsignare el tuto fin a la fumma de quelli dua millia ducati ritracti li, acio loro potefsero far lavorare al modo fuo e dove ge parefse, che io dal canto diqua spenderia li mei tre millia in qualche altra cosa e dove e come parefse a me. Havuta questa lettera Petro è venuto qui a me come affectionatifsimo che è, dicendomi che lui altra volta fece promefsa alle Mag. V. S[rie] et detegli per segurtade el M[co] D. Jacomo di Pazi che io spendaria questi tre millia ducati ultra li due millia ritracti li in questa capella, per la qual cosa mi fon mefso a scrivere a quella questa mia, sì per farli intendere questa facenda et la cason perchè mi fon rimofso de non lafsare spendere più che li due milia ducati, sì per pregarle che quando gli para che questo hedifficio principiato fi pofsa fare cum bon volere et gratia de tuto quello populo in la forma che lè comentiato e come pare a me, vogliano avifarmene perchè io dal canto mio attenderò quanto in mio nome è stato promefso della bona voglia, quando anche gli para chel non fatiffacia a quello populo, vogliamo far liberare efso D. Jacomo et Petro da ogni obligatione havefsero facto in mio nome per questa cafone, perchè como ho dicto non mi pareria conveniente che a caufa d' altri io dovefse fare cofa che despiacefse. Et hora efso Petro ho havuto commifsione da me de despondere de quelle petre et apparecchio facto fopra ciò. Et de quanto altro ge restafse in mane fin a la fumma de li due milia ducati quanto parerà e piacerà ale prefate Ex S[rie] V. le quale peterano de questo farne fare una capella in efsa giesa e spenderli in la fabrica como a loro parerà e piacerà e serà satiffato a la voluntade del testatore. Et io di qua cercarò de spendere li mei tre millia ducati in altro come a me parerà, pregandole che de ciò vogliano per sua lettera avvifarne perchè fin che da loro non habia altra rifposta tenirò la cosa sufpesa, nè circa ciò procederò più ultra aspectando la littera de le prefate V. S[rie] a le quale de continuo me offerifco et ricomando.

Gonzage, 27 May 1471.

XIII.

Pietro del Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Ill[me] princeps ac ex[me] dñe dñe mee fing. Io presentai la lettera alla nostra S[ia] e dipoi lessi la lettera prima iscrittami e tutto intesono e in somma

feciono pratiche di gran numero di cittadini e lessonsi le lettere alla presentia di tutti, ch'ognuno sopra ciò difse suo parere, e infine tutti uniti e d'accordo chomifsono la risposta del tenore che con questa legata, e più comifse la Sria agli ufficiali del Monte, cioè maestri delle Entrate, che scrivefsono alla S. V. tanto quanto era seghuito del paghamento di f. II. m. e conquanto amore e afezione qualunche di loro aveva seguito tale pagamento, e cofsi comifsono a frati de Servi che anche loro dovessono ifcrivere, e cofi alli Proveditori della chiesa della Nuntiata, che si chiamano gli Operai, e tutte le dette lettere saranno legate con questa, e in ispezialita alchuni cittadini ifcrivono alla Ill. S. V. a farvi intendere quello ch'è l'animo loro: molti più volevano ifcrivere, ma non ò voluto tanto impaccio, e potrà comprendere Vra eccelenza che un pocho d'invidia dava ad intendere alla S. V. quello che non era la verità. La V. S. m'avifi di quanto ho a fcrivere e chome a bocha difsi a quella mefs. Jacopo infino a natale mi servirà D. 500 e cofi m'à hoferto li nuovo etc. ... Data in Firenze adì p° di giugno 1471.

V° S° piero del tovaglia.

Illmo principi exmo dño meo singmo
dño L° Marchioni Mant. Ducali
locumtenenti gñali.

XIV.

Gli Ufficiali del Monte a Lodovico Gonzaga.

Illme et exme princeps et dñe. Crediamo che alla vrà Exma Sia sia noto el pagamento el quale per publico decreto della nostra città fu commesso al nostro magistrato dovessimo fare alla Vrà Ex. per muramento et edificio della chiesa della Anumptiata. E chome essendo innanzi al termine di fare el detto paghamento sopravenuto el tempo della riferma nostra del Monte, nel qual tempo è consueto di nuovo et dare et torre assegnamenti et entrata al nostro Magistrato et per quello che sia, era suto ordinato dovessimo fare per detto edifitio della Anumptiata, era tanto grato et acepto et nell' animo universalmente di tutto questo popolo, perche non fussi preterito, fu di nuovo stabilito et fermo et imposto alle persone nostre nollo facendo gravifsime pene, per la qualchosa habiamo satisfatto al pagamento de' dumila duchati. Et fatto quanto la Vra Exma Sia á commesso et chome fu fatto d'accordo. Stimando questo efsere gratissimo alla Vra Sria perchè più degnamente non si potrebono essere convertiti che in tanta e sì degna opera la quale alla Vra Exma Sria et ad tutti in perpetuo felicissimi successori sarà adornamento et a laude appresso allo omnipotente Iddio et alla sua gloriosifsima madre et ad contento et delectatione et devotione del popolo nostro, lo quale sommamente desidera la expeditione di tanto et sì degno principio, lo quale non può essere nè più vago, nè più bello in quello luogo si sia. Et però per quanto s'aspetta ad noi, divoti et servidori della Vra Extia, et ad satisfactione nostra preghiamo et suplichiamo la Vra Exma Sia amantissima della nostra Commità, che le piaccia essere contenta dare expeditione a sì degno principio, lo quale veramente è conveniente alla Vra Illa Sigria et alla vostra degnissima progenie che non potrebbe fare

chosa alcuna più grata nè più de memoria e propria fama della Vra S^ia^ et de vri Ill^mi^ successori, alla quale ora et sempre ci raccomandiamo.

Ex florentia die p^a^ Junii 1471.

Officiales Montis Comunis Flor.

Ill^mo^ principi ac Ex^mo^ dño d. L^o^ Marchioni Mantue ducali Locumtenenti generali d. nos. S^mo^

XV.

Lodovico Gonzaga a Pietro del Tovaglia.

Nobilis amice carissime Heri ricevessimo la littera vostra insieme cum quelle da quella Ex. Sig^ria^ *) e altri mag^ci^ gentilhuomini e cittadini ne scriveti mandare sopra la fabrica. Et havendo visto el scriver suo e come a tuti piace che se prosegua quella nostra opera in la forma che nui havemo facta principiare, siamo contenti che voi proseguati essa fabrica nel modo principiato e che se atenda a lavorare, poi che siamo certi non far cosa che despiaqua a quello populo, anzi cosa a lor tutti grata, come sempre fue nostro desiderio. Et havemo a caro che M^eo^ D. Jacomo de Pazzi vi serva fino a Nadale proximo di quelli cinquecento fiorini, i quasi senza alcun dubio a quel tempo ge restituiremo al certo.

Gonzage, V Junii 1471.

XVI.

Pietro del Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Illustriss^me^ Princeps. Ricordo alla S. V. la provisione della Nunziata, ciò è pella fabricha, avisando quella che l'è ridotta a termine, che da questa paga in là pochi danari le daranno fine, sicchè priegho V. S. mandi questa pagha più presto sia possibile, che non ho in questo mondo maggior desiderio che viderla finita e per bene dell' animo e per memoria secondo el mondo.

In firenze 28 di marzo 1476.

V^o^ S^re^ Piero del Tovaglia.

Ill^mo^ principi ac Ex^mo^ d^no^ d. Marchioni Mant. ac duchali locumtenenti gnali.

XVII.

Pietro Tovaglia a Lodovico Gonzaga.

Ill. Princeps. La capella della Nunciata è in tutto serrata la volta et riesse una degna cosa et molto grata a ciascuno, attendesi a caprirla de sopra di scaglie et dipoi s' atenderà a hornarla dentro che mi sforzerò che per la settimana sancta vi si canti la messa et mancando dinari paghero di mio sino

*) Publicirt von Gaye, I. p. 235, er ist datirt vom 1. Juni 1471.

a ducati 200 e ſino a 300 che più non stimo ne habi a mancare a finirla del tucto.

Florentiae die XVIII sectembriſ 1476.

Servitor Petrus Tobalius.

Ill. Principi ac Ex^{mo} Dño Dño
Marchioni Mantue et ducali locum-
tenenti. Mantuae.

XVIII.

In chriſti nomine amen, anno a nativitate eiuſdem mill^{o} quadring^{mo} septuagesimo primo indi^{ne} quarta die iovis decimo januarij, Mantue in caſtro eiuſdem civitatis in quadam camera reſidentie infrascripti Ill^{mi} d^{ni} d. Marchionis, posito in d^{ta} civitate in contrata aquile preſentibus Nobili viro petro filippo f. q. Antonij dicti Florentini cive mantue de contrata leonis vermilij, qui delato ſibi iuramento per me notarium infraſ^{tum} et ab eo corporaliter manutactis scripturis prestito juravit ad sancta dei evangelia et dixit se cognoscere infrascriptos alios teſtes et contrahentes M^{co} juris utriuſque doctorem d^{no} Beltramino de cusatris dig^{mo} auditore infraſ^{ti} Ill^{mi} d^{ni} Marchionis cive mantuano de contrata monticellorum alborum et spectabile Bartholomeo de bonattis f. q. Ser Mathei secretario praeſati d^{ni} Marchionis cive mantuano de contrata montis nigri omnibus teſtibus ad infraſ^{ta} omnia et ſingula specialiter vocatis et rogatis, regnante Ser^{mo} principe et d^{no} d^{no} Federico romanorum imperatore et ſemper auguſto. Cum hoc ſit et fuerit quod alias Nobilis vir Petrus Tobaleae civis et habitator in civitate Florentie fuerit conſtitutus procurator per Ill^{m} et Ex^{m} Principem d. d. Ludovicum de gonzaga Marchionem Mantue etc^{a} ad expendendum quaſcumque pecunias d^{tus} Petrus exigeret a M^{co} Comuni Florentie nomine prelibati d^{ni} Marchionis in edificatione et muratione capelle maioris eccleſie d^{ne} S^{te} Marie servorum Florentie. Item et ad componendum cum Priore et fratribus capitulo et conventu D^{te} ecclesie super jure patronatus dicte capelle aquirendo Ill^{mo} d^{no} d^{no} Marchioni Mantue et heius heredes, pro ut de dicta procura conſtat pub^{o} inſtrumento rogato et scripto per me notarium infraſ^{tum} sub anno d^{ni} 1470 die vero veneris tercio decimo menſis Julij cuius procure vigorem D^{tus} Petruſ d^{to} nomine ut aſserit aquiſivit dictum jus patronatus D^{te} capelle nomine prelibati Ill^{mi} d^{ni} d^{ni} Marchionis ut debet constare pub^{co} inſtrumento rogato per Ser Petrum de Vincio civem et notarium publicum florentinum anno et die in eo contentis, et cum in edificatione et muratione d^{te} capelle maioris d^{te} ecclesie neceſse ſit demoliri facere quaſdam cappellas quorundam civium Florentie cum pacto cum dictis civibus inito per D^{tum} Petrum d^{to} nomine quod loco dictarum cappellarum demoliendarum poneret et reficeret seu perfeci fare ipſe petruſ d^{to} nomine circum circa d^{tam} cappellam maiorem nomine dictorum civium totidem alias cappellas tanquam subrogandas loco dictarum cappellarum demoliendarum et devaſtandarum et quare ultra d^{tas} cappellas sic ut supra reficiendas et subrogandas loco aliarum poſset accidere quod aliquis locus seu loca remaneret vacuus seu vacua in quo seu in quibus poſsent alie cappelle de novo conſtrui seu etiam ſi in d^{tis} locis eſsent alique cappelle facte quos d^{tis} civibus aſsignare non opporteret et que

eſsent iuris prel^{ti} Ill^{mi} d^{ni} Marchionis, prelibatus Ill^{us} d^{us} Marchio per ſe et ſuos heredes ex certa scientia et animo deliberato de dictis omnibus locis vacuis et que vacua remanerent et cappellis pred^{tis} factis eidem petro preſenti stipulanti pro se et heredibus suis puram et liberam donationem inter vivos fecit et facit abſque alia inſinuatione valituram, cum hac conditione quod d^{tus} Petrus in d^{tis} suis cappellis conſtruendis et in quocumque alio loco ſigillo arma ſeu diviſa poſsit apponere et portare ſolem, quem prelibatuſ Ill^{s} d^{us} Marchio portat pro diviſa, dans et concedens eidem petro omne jus quod preli^{to} Ill^{mo} d^{no} d^{no} Marchio^{ni} competit vel competere poſset in d^{tis} locis vacuis et cappellis factis ac etiam auctoritatem et poteſtatem concedit d^{to} petro et eius heredibus poſsendi conſtruere seu conſtrui facere unum sepulcrum in plano d^{te} cappelle maioris ita et taliter quod nemo alius poſsit ibi sepulcrum aliquod facere sine expreſsa conceſsione d^{ti} petri et suorum heredum, cum hoc tamen quod dictam conceſsionem fiendam alicui alteri per d^{tum} petrum d^{to} nomine et heius heredes scientia conſenſus et voluntate preli^{ti} Ill^{mi} d^{ni} d. Marchionis procedat et ſuorum heredum. Et ſi ex dicta conceſsione sic ut ſupra fienda per d^{tum} Petrum cum ſcientia conſenſu ut supra perciperet aliquam utilitatem, ex nunc prel^{tus} Ill^{mus} d^{us} d. Marchio vult et intendit eſse d^{ti} petri ac titulo donationis ut supra concedit d^{to} petro et eius heredibus dictam totam utilitatem, promittens et promiſit preſ^{tus} Ill^{mus} d^{us} Marchio per ſe et ſuos heredes pred^{to} petro ibi preſenti stipulanti et recipientibus pro ſe et heredibus suis supraſcriptam donationem et auctoritatem perpetuo firmam et inrevocabilem ac ratam habere et tenere et non contrafacere vel venire per se vel alium aliquo modo de jure vel de facto, nec ipſam donationem ingratitudinis vel cauſa aliqua revocare sub obligatione omnium Ill^{mi} d^{ni} prelibati Marchioniſ bonorum preſentium et futurorum.

(Luogo del tabellionato)
(Ma è una copia, semplice)

Ego Ludovicuſ f. q^{m} Ser. Bonaventurini de foſsato civiſ Mantue pub^{us} Imp^{li} auctoritate notarius pred^{tis} interfui et rogatus scripſi.

XIX.

1544. 15. Giug^{o} — A tergo — All' Ill^{mo} et R^{do} mio Sig^{r} et Paterne oſs^{mo} il S^{r} Abbate di Gonzaga etc^{a} a Mantua.

Ill^{mo} et R^{do} mio Sig^{r}

Tornarò a memoria alla Ill^{ma} S. V. et R^{da} che molti meſi sono li ſcriſse de la nobile famiglia del Tovaglia il privilegio che tiene de la Ill^{ma} caſa gonzagha, sopra la capella della Nuntiata di Firenze, V. S. Ill. mi reſpoſe ch'l R^{mo} Car^{le} et tutti teſti Sig^{ri} contentarſi de la conceſsione fatta et da farſi per Jo. Bap^{ta} Tovaglia delli pavimenti de farſi circum circa al dicto altare, dumodo che dicta conceſsione ſia fatta in persona Nobile. Ora mando alla S. V. Ill^{ma} et R^{da} il ſtrumento in publica forma con la nota de quelli alli quali è ſtato conceſso, quali ſono persone nobiliſ^{me} et antiqui como quella ſe ne potrà informare, et certo fra poco tempo ſe vederà il circuito di eſso altare molto adornato rispetto alli ditti pavimenti. Sarà contento la S. V. Ill^{ma} per contento

de la casa del Tovaglia antiqua sevitrice de la Ill^{ma} caſa gonzagha eſsere protectore preſso al R^{mo} Car^{le} o a chi altro foſse de biſogno per la confermatione et conſenſo de tal conceſsione. Il che son certo non mancarà, et ultra la casa Tovaglia ne harà oblIgho il Sig^{r} Ridolfo mio S^{r}, et alla S. V. Ill^{ma} de core mi raccomando: da Firenze el dì XV de giugno 1544.

D. V. S. Ill. et R^{ma}

Ser^{or} Vechia Alexio.

XX.

1544. 6. settem.

Excelse etc^{a} Cum alias Ill^{mus} q. D^{us} Ludovicus Gonzaga, tunc Marchio Mantue, pred^{ti} Ducis filij et nepotis ñri dilectiſsimi abavus fe. mem. donaverit q. Petro Tobaleae civi florentino loca omnia, que tunc vacua remanserunt in capella maiori ecclesie Anunciate florentine circum circa altare maius cum auctoritate ibi fodiendi et conſtruendi sepulchrum pro ſe et heredibus, ita ut nullus alius ibidem sepulchrum facere poſsit sine ipsius q. Petri et heredum conceſsione, quam tamen precederent scientia voluntas et conſensus pred^{ti} q. d^{ni} Marchionis aut heredum: Cumque nobis significaverit Jo. Bapt^{a} olim Francisci Tobalea heres in solidum dicti q. Petri eius avi paterni, velle se nominare, nominaveritque d^{um} Franciſcum Campanum secretarium Ill^{mi} d^{ni} ducis Florentie Rev^{dum} d^{um} Nicolaum Guiducium Canonicum florentinum, Joannem Phylippi de Antilla, Jac^{m} et Philippum Oliverij de Guadagnis, Alamanum de Pazis, Thomas de Davanzatis, Nicolaum de Martinis, Julianum de Scalis, Laurentium de Bencivennis, Bartolo^{m} del Troſcia, Petrum de Maſis, et Hieroni^{m} ser Jacobini Martini magistrum tabellatiorum pred^{ti} d^{ni} ducis, omnes cives nobiles florentinos, quod sepulchra pro ſe et eorum heredibus fodere et conſtruere poſsint in ſolo et terreno dicte capelle, sperareque alios itidem cives nobiles florentinos fore quod eamdem ibi faciendi sepulchra auctoritatem ab se petant, que si fiant decori cedent dicte eccleſie; a nobiſque iccirco uti tutoribus antedictis peti fecerit ut velimus confermare nominationem predictorum civium factam, et etiam quam faceret de alijs de quibus nobis se daturum notitiam aſseruit, eius petitioni in quantum poſsimus annuentes, harum serie auctoritate, qua uti tutores antedicti publice fungimur, approbamus nomine predicti ducis Mantue, et confermamus nominationem factam de predictis tredecim civibus florentinis quod facere poſsint in solo dicte capelle sepulcra predicta, idem facturi de alijs quando eos nominaverit, sub fide, etc. datum Mantue VI septembris MDXLIIIJ. *)

Fran^{us} Gazolus Can^{us} Mand^{te} d^{us} Rela^{ne} M^{ci}
d^{ni} Sabini Calandre ducalis Secret^{ii} subscripsit. Sabinus.

*) Arch. Gonz. Lib. Decret. 1544, pag. 95.

Lorenzo Lotto in den Marken.

Bis vor Kurzem war es um die Kenntniss der Werke und des Entwickelungsganges Lotto's schlecht bestellt. Es mag Wunder nehmen, dass die moderne Kunstgeschichte, die mit so viel Peinlichkeit namenlose Werke und Namen ohne Werke registrirt, an einer so bedeutenden Künstlergestalt mit geschlossenen Augen, oder, was schlimmer ist, mit halbgeöffneten vorüberging und zur Unkenntniss noch den Irrthum fügte. Doch mangelt dafür nicht jegliche Erklärung.

Vor Allem, Lotto war kein kraftvoller Bahnbrecher wie andere vor und neben ihm; er ist kein tragendes Glied an dem Bau der italienischen Kunst, ohne ihn fehlte kein Moment in deren Entwickelungsgeschichte. Er bedingt nicht, er wurde nur bedingt. Sein schmiegsames Talent wandelt mit Vorliebe geebnete Wege und wo es einmal darüber hinausgeht, begegnet es einem grösseren, das zur Führung berufener war. Er hat nichts Zwingendes, weder durch den Flug seiner Phantasie, noch durch die Consequenz der eingeschlagenen Richtung. Desshalb streben ihm auch keine Schüler nach und desshalb mag er selbst auf seine Zeitgenossen einen mässig packenden Eindruck gemacht haben. So weiss Vasari nur Dürftiges von ihm zu berichten und davon das Wenigste aus eigener Anschauung. Das hat freilich noch eine andere Ursache, die massgebend blieb bis in unsere Tage. Seine Werke sind sehr zerstreut und liegen zumeist weit ab von der grossen Heerstrasse der modernen Kunstpilger. Aber auch ehedem war keine der Stätten, an denen er schuf, ein Macht- oder Bildungscentrum, Venedig ausgenommen, wo indess wenig und nicht das Bedeutendste von ihm zu finden ist.

So blieb Lotto zwar nicht unbeachtet aber doch ungekannt. Ein vollständiger Ueberblick über seine Entwickelung mangelt noch. Es wäre müssig, hier all das Schiefe und Irrthümliche zu citiren, was

über ihn bis in die Gegenwart hinein gesagt wurde. Nur die Localhistoriker hatten sich seiner mit Eifer und der ganzen Einseitigkeit eines engherzigen Winkelpatriotismus bemächtigt. Dabei tritt auch gleich die strittige Frage seines Geburtsortes in den Vordergrund. Tassi und Locatelli nehmen ihn für Bergamo, Federici [1]) für Treviso, andere für Venedig in Anspruch. Der objectivste unter ihnen ist Ricci [2]), der die Künstlergeschichte der Mark Ancona schrieb. Erst in neuerer Zeit wurde das Interesse für Lotto wieder allgemeiner erweckt. In Frankreich durch Rio [3]), der allerdings von beschränkt kirchlichem Standpunkt ausging, in Deutschland durch Burckhardt's Cicerone, nachdem das erbitterte „Steiniget ihn", das ihm Rumohr entgegengerufen, erfolglos verhallt war.

Eine eingehendere Würdigung fand Lotto endlich von Seite Crowe's und Cavalcaselle's [4]), aber doch noch keine erschöpfende [5]). Das gilt namentlich für die Marken von Ancona und gerade hier sind die charakteristischen Beispiele seiner Stilschwankungen zu suchen. Vom befangen fleissigen Jugendwerke an bis zum letzten müden Pinselstrich seines Greisenalters, durch das ganze wandlungsreiche Leben bleibt er mit dieser Provinz in Rapport. So künstlerisch unproductiv auch sonst die Marken sind, so erfreulich ist es, bei einer Wanderung durch dieselben stets Lotto's vielseitigem Talente zu begegnen und aus all dem Zerstreuten, Versteckten, Verdorbenen doch schliesslich eine klar umschriebene, anziehende Künstlererscheinung sich herauskristallisiren zu sehen.

Gleich in Ancona treffen wir zwei bedeutende Altarbilder von Lotto's Hand. Sie stehen zeitlich weit auseinander und bezeichnen zwei ganz verschiedene Stilphasen. In dem schüchtern zwischen hohen Häusern eingelagerten Kirchlein S. Maria della Piazza, mit der abenteuerlichen romanischen Façade, befindet sich das eine. Es hängt hinter dem Hauptaltar im Chor, in schlechtester Beleuchtung. Auf einem Podium, zu dem die Stufen schräg hinaufführen, thront Maria mit dem Kinde. Zwei schwebende Engel halten eine Krone über ihrem Haupt. Zu Füssen des Thrones, links und rechts, je zwei Heilige, gebeugten

[1]) Tassi, Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Bergamaschi. Bergamo 1793. Locatelli. Illustri Bergamaschi. Bergamo 1867. Federici, Memorie trevigiane.

[2]) Ricci, Memorie storiche. Macerata 1834.

[3]) Rio, L'art chrétien. Paris 1874.

[4]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, 6. Band.

[5]) Neben Crowe und Cavalcaselle ist vor allem auch Otto Mündler, Beiträge zu Burckhardt's Cicerone, S. 56 ff. zu nennen. Diese treffliche Würdigung des Meisters war schon vor dem Erscheinen der englischen Originalausgabe von C. u. C. (1870, in Zahn's Jahrbüchern bereits 1869) publicirt. — Anm. d. Red.

Kniees dem Kinde huldigend. Schmutz und Dunkelheit lassen den landschaftlichen Hintergrund mehr ahnen als erkennen. Das Bild hat lebensgrosse Figuren, ist auf Leinwand, sehr verwahrlost, aber ohne Spuren von Uebermalung. Die gediegene gleichmässige Behandlung lässt sich unter der dicken Staubschichte noch überall erkennen. Es trägt die Bezeichnung Lorenzo Lotto, aber keine Jahreszahl. — Wie Vasari erzählt, wurde das Bild ursprünglich für S. Agostino bestellt, nachdem das Altarblatt, das Mariano da Perugia für dieselbe Kirche gemalt, wenig Anklang gefunden hatte. — Auch Ricci erwähnt es mit wenigen Worten, versetzt dessen Anfertigung aber ganz unbegreiflicher Weise in die Zeit von Lotto's erstem Aufenthalt in den Marken. Unbegreiflicher Weise, weil eine nur geringe Vertrautheit mit dem Meister dazu gehört, um den Abstand dieses Werkes von denen seiner Jugend, also aus dem ersten Decennium des 16. Jahrhunderts, zu erkennen. Aber ebenso unbegreiflich bleibt es, wie Crowe und Cavalcaselle gerade in das entgegengesetzte Extrem verfallen konnten. Es heisst bei ihnen: „1550 war er in Ancona und malte die Marienglorie für S. Maria della Pace, ein schwaches, bleichgefärbtes Bild.“ Man kann fast sagen, so viele Worte so viele Irrthümer. Um mit dem Unbedeutendsten anzufangen, so ist wohl die Bezeichnung Marienglorie nicht die zutreffendste, ja im Hinblick auf die später zu besprechende Assunta geradezu irreführend, im englischen Original ist sie allerdings durch eine klarere ersetzt. Dann heisst die Kirche nicht S. M. della Pace, sondern della Piazza. Zum Ueberfluss wäre hier noch zu erwähnen, dass auch die in der Anmerkung aufgeführte Signatur unrichtig wiedergegeben ist. Vor Allem gilt es aber von dem Datum 1550. Was hat die sonst so genauen Autoren auf diese sonderbare Spur gebracht? Ricci setzt das Bild, wie wir sahen, vor 1512, aber desgleichen ist Vasari, dem Tassi und andere auf Treu und Glauben folgten, nicht so zu verstehen, als malte Lotto die thronende Madonna bei seinem letzten Aufenthalt in Ancona. Es wird vielmehr ein deutlicher Abschnitt zwischen beiden Zeitpunkten gemacht, den das »Finalmente«, mit dem der neue Satz beginnt, nur überbrückt, nicht aufhebt. Auch liesse sich die Bemerkung, dass Mariano di Scr. Eusterio da Perugia unmittelbar zuvor für S. Agostino ein Bild gemalt hat, wohl zu einer Waffe gegen die Ansicht Crowe's und Cavalcaselle's verwenden. Der, wie es scheint, schwache und beinahe nur durch zufällige Notizen der Vergessenheit entrissene Künstler, ein Schüler Perugino's, hat eines seiner Hauptwerke um 1503 ausgeführt, nach 1547 ist nichts mehr von ihm bekannt. Es liegt auf der Hand, dass die Wahrscheinlichkeit auch von dieser Seite auf ein früheres Datum weist.

Das wären nun wohl schon zu viel der Worte, hätten wir es wirklich mit einem schwachen, bleichgefärbten Bilde zu thun. Aber hier bedarf es einer ästhetischen Ehrenrettung. So sonderbar es klingen mag, das Bild ist weder bleichgefärbt noch schwach; der erste günstige Eindruck den es auf mich machte, hat sich vielmehr bei jedem der wiederholten Besuche verstärkt. Es gehört in der That in die Periode von Lotto's vollstem Können, in die Zeit da seine Phantasie ihre eigenste Ausdrucksform gefunden hatte. Wollte man diese Stilphase mit einem Namen bezeichnen, so müsste man sie die correggieske nennen. Aber selbst Crowe und Cavalcaselle, die so gerne und am liebsten gerade bei Lotto, wo möglich an jeder einzelnen Figur eines Bildes den beeinflussenden Meister nachweisen, verwahren sich gegen eine solche Unterordnung. Andere dagegen, wie Rio und Locatelli, mühen sich wirklich ab, Lotto und den parmegianer Meister in directe Verbindung zu bringen, ein Bestreben, das so recht die wohlfeile Geschichtsauffassung vieler Kunstschriftsteller charakterisirt. Die räumliche Beziehung herzustellen ist das Um und Auf ihrer Forschung. Was nur ein Moment ist, wird herausgegriffen und zum einzig Bestimmenden gemacht. Gewiss hat die persönliche Anregung ihre Bedeutung, ihre grosse sogar für Durchschnittskünstler, für solche, die wirklich nichts sind als nur Schüler ihrer Meister. Als einzelnes erläuterndes Moment wird sie bei jeder historischen Betrachtung bestimmend bleiben und um so besser, je klarer dasselbe hervortritt, aber es wird bei weitem nicht mehr hinreichen, wenn es gilt grossen und neuen Erscheinungen gerecht zu werden. Das hiesse alle die treibenden, belebenden, anregenden Kräfte, die ein Menschenleben bestimmen, das flutende Können und Wissen eines Zeitalters, das zu neuem Können, neuem Schaffen drängt, die ganze geistige Atmosphäre einfach ignoriren. Eine Erscheinung, deren Zeit gekommen ist, tritt selten nur an einem Mann, an einem Orte auf, schwächer oder stärker erfasst sie viele, und zwar unabhängige, von einander unbeeinflusste Geister. Statt dass man diese allgemeine Vorbereitung zu begründen und zu schildern suchte, wird ein Mann, in dem sich eine solche Aeusserung zur letzten Consequenz steigert, zum Vorläufer aller ähnlichen gemacht. Die Beispiele für diese auf den Kopf gestellte Behandlungsart sind zahlreich genug. Es möge nur darauf hingewiesen werden, was Alles unter der Devise Mantegnesk oder unter derjenigen Lionardo's in den Kunstgeschichten verkehrt. Und so steht es auch hier mit Lotto und Correggio.

Letzterer ist sich treu geblieben, er verfolgt unentwegt seine anfänglich gesteckten Ziele; das gibt ihm ein Recht, als Haupt einer Richtung angesehen zu werden. Lotto dagegen hat sich selbst über-

lebt. Er ist überhaupt keine starke Individualität; im Besitze eines grossen malerischen Talentes, geistreich in Anwendung neuer Mittel, graziös und übersprudelnd in der Erfindung bleibt er charakterlos als Künstler. Daher kömmt es, dass wir neben dem Vortrefflichsten wieder Machwerken begegnen, in denen wir nur ungern seine Hand erkennen. Freilich gehören solche meist erst seinen späteren Jahren an, wo zu der rathlosen Ueberantwortung an Tizian auch eine geschäftsmässig flache Behandlung tritt. Doch klingen auch da noch manchmal Töne nach, die er zum erstenmal voll und kräftig in dem grossen Altarbilde zu S. Bartolomeo in Bergamo vom Jahre 1516 anschlug. Das ist der Ausgangspunkt seiner selbständigen Entwickelung. Ihm folgen in kurzen Zwischenräumen andere umfangreiche Tafeln, die in den Kirchen seiner Heimathstadt und Venedigs zerstreut sind. Dazwischen hinein malt er die heiligen Familien, wie sie die Galerieen von Wien, Brescia, Bergamo aufweisen, anmuthreiche innige Bilder, durch die ein Hauch weltlichen Frohmuths weht. Er ringt sich völlig los von der Auffassung der religiösen Darstellung, wie er sie aus der Schule Bellini's noch in seine Jugendarbeiten übertragen hat. An die Stelle der Beziehung nach aussen zum frommen Beschauer, die dem alten Andachtsbilde eigenthümlich war, tritt die innere Beziehung der einzelnen Figuren untereinander. Die streng religiöse Empfindung lockert sich zu einer allgemein menschlichen. Darin steht er allerdings nicht allein, auch das war ein Zug der „Zeit", aber bei keinem äussert er sich in so naiv heiterer Weise. Dass damit eine wohlthätige Stilschranke durchbrochen war, zeigte sich bald. Schon Lotto schafft im eifrigen Suchen nach neuen und überraschenden Bewegungsmotiven neben solchen voll Grazie andre, die in ihrer Erzwungenheit hart an's Barocke streifen. Bei alledem ist sein Madonnenideal eins der ansprechendsten der Zeit, eine zartgebildete Frauengestalt mit sanftem, ahnungsvoll in die Ferne blickendem Antlitz. Wie ein leiser Duft liegt über der Aeusserung der mütterlichen Sorgfalt das Bewusstsein ihrer Mission. Und in ähnlicher Weise bewahrt auch das Kind, bei aller jugendlichen Lustigkeit, die ihm zuweilen eigen ist, seinen religiösen Charakter. Letzteres zum wesentlichen Unterschiede von Correggio, bei dem die profane Anschauung unbeschränkt herrscht. Die Nebenfiguren sind meist energisch gebildet und erinnern auch im Colorit an venezianische Muster, während bei der Madonna ein blasses Blau zur beinah typischen Gewandfarbe wird.

Wie natürlich schliesst sich die Technik den Wandlungen seiner Auffassung an. Was man Stil nennt, ist ja eben ein Compromiss beider, das Resultat des geistigen Elementes, der künstlerischen Intention und des reellen Substrates derselben: der Fertigkeit der Hand, der Vollendung

des Werkzeugs, der Geschmeidigkeit des Materials. Beides durchdringt und bestimmt sich gegenseitig. Ja es wäre kaum schwer nachzuweisen, dass das Hauptgewicht sogar bei letzterem liegt, dass das künstlerische Können das künstlerische Wollen beherrscht und dass ein schrankenloses Können mit Sicherheit und zu allen Zeiten auch die Schranken der Kunst überspringt.

Der Schüler Bellini's kämpft noch sichtlich mit der Zähigkeit der Farben. Das harzige Pigment erlaubt nicht den freien, breiten Auftrag der flüssigeren Oelfarbe, das rasche Decken grosser Flächen und die dadurch ermöglichte Tonstimmung. Aber hier ist wieder ein Punkt, wo das Unvermögen zur Stärke wird. An Stelle jeglichen Beleuchtungseffektes herrscht das helle, allgemein verbreitete Tageslicht. Das Einzelne wird gleichsam selbständig. Die Localfarbe tritt klar und saftig heraus, und welche Freunde schöner Farbe waren die Meister des Quattrocento! Aber auch die Form verlangt eine gewissenhafte, solide Durchbildung. Freilich wird die Modellirung noch mehr zeichnend als malend erreicht, namentlich die Schattenstellen weisen deutliche Strichlagen, die Gelenke und Hände bekommen leicht einen knorrigen Charakter, die Gesichter einen grämlichen Ausdruck. Dieselbe Vorliebe für mannigfaltiges Detail äussert sich auch im Nebensächlichen, im Schmuck, in der reichen Gewandung. Das waren die richtigen Lehrjahre der Kunst, und Lotto hat sie noch redlich mitgemacht.

Welch ein Abstand bis zum Nachahmer Tizians, des grossen Trägers der neuen Malweise. Allein unserem Künstler fehlt vor Allem die coloristische Anschauung des Venezianers und ebenso das Virtuosenthum, das darüber hinwegzutäuschen vermöchte.

Mitten inne nun steht Lotto auf eigenen Füssen. Auch dahin war es ein Sprung, aber einer aus Ketten in die Freiheit. Und das Beste aus seinen Jugendjahren nahm er mit sich, die Sicherheit der Zeichnung, die vollendete Kenntniss der menschlichen Form und die glatte sorgfältige Vertreibung der Farbe, die allerdings in ihrer steten Gleichmässigkeit das stofflich Verschiedene nicht genügend zu charakterisiren vermag. Dazu kommen alle Vortheile des neuen Materials, das der Beweglichkeit seiner Phantasie vollen Spielraum lässt. In der Farbenstimmung freilich wirkt er selten harmonisch, es bleibt stets ein unaufgelöster Rest. Dagegen beherrscht er den Zauber des flutenden, beweglichen Lichtes, das wie einen Hauch des Lebens über seine Bilder breitet. Da ist es, wo er wieder mit Correggio zusammentrifft, nur macht er auch hier nicht den letzten Schritt, der an die Grenzen der Kunst führt.

Diesen charakteristischen Momenten der Blütezeit Lotto's be-

gegnen wir nun auch in seinem Bilde von S. Maria della Piazza. Die Madonna, ganz in Blau gekleidet, mit weissem Kopftuch ist voll Liebreiz in ihrer Haltung und der Neigung des Hauptes. Geziert dagegen erscheint es, wie sie das Kind mit gefalteten Händen umfängt, das etwas gewaltsam darüber hinweg segnet. Die Heiligen zu beiden Seiten des Thrones sind kräftige männliche Erscheinungen, ihr Gewand ist von massiger, stilvoller Anordnung. Sie tragen entschieden venezianisches Gepräge, das Lotto nie völlig verläugnet. Besonders ist es die Stilweise seines Jugendgenossen Palma die hier nachklingt, ganz ähnlich wie in seinem Bilde zu SS. Giovanni und Paolo in Venedig. Noch unmittelbarer weisen auf letzteres die beiden kronentragenden Engel hin; entsprechend nur weniger anmuthig bewegte, schweben auch zu Häupten des Antonius. Gegen 1536 nun ist die Antoniusglorie gemalt und wir gehen wohl nicht irre, wenn wir die Entstehung der Altartafel von Ancona um etwas später ansetzen. Aeussere Gründe sprechen nicht dagegen. Lotto tritt während der nächsten Zeit mit dieser Gegend in Verbindung. Von 1531 datirt die Kreuzigung in Monte San Giusto bei Ancona, ein bedeutendes Werk, das ich leider nicht gesehen habe, und eine noch zu erwähnende Urkunde lässt ihn um die Mitte des Jahrzehnts die Marken besuchen.

Noch weniger zweifelhaft wäre die Zeitbestimmung für das zweite umfangreiche Bild, das Ancona von Lotto's Hand besitzt, auch wenn er nicht in so aufdringlicher Weise seinen Namen und die Jahreszahl 1550 darauf gesetzt hätte. Es ist ein unverkennbares Altersproduct, Erfindungsgabe und Ausführung nehmen in gleicher Weise bei dem nun schon 70jährigen Manne ab. Trotzdem bewahrt es eine gewisse Grossartigkeit, freilich nur dank einer allzu intimen Anlehnung an Tizian's Assunta. Schon Bode macht in den Beiträgen zum Cicerone darauf aufmerksam, dass sich dem Beschauer in störender Weise die Erinnerung an jenes unübertroffene Meisterwerk aufdränge. Eine Gefahr, die für die Padri minori, als sie die Himmelfahrt für den Hauptaltar der Kirche S. Francesco bestellten, wohl kaum vorhanden war. Und da mag es denn den greisen Künstler gereizt haben, es noch einmal auf den Spuren seines begünstigteren Landsmannes zu versuchen.

Die lebensgrossen Figuren der das Grab umstehenden Apostel zeigen naturwahre Bewegung. Dagegen wird das Staunen schablonenhaft durch emporgestreckte Arme und halbgeöffneten Mund ausgedrückt, ein Darstellung, die durch die gleichmässige Untersicht aller Köpfe nicht gewinnt. Die auf den Wolken stehende Madonna ist ebenfalls eine Abschrift der Tizianischen, nur auch eine verschlechterte, nicht so harmonisch und anmuthig in der Linienführung, die Biegung der Arme

von einer steifen Geziertheit. Am wenigsten verleugnet sich Lotto's Genie in den fünf Engelchen, welche die Jungfrau in graziös muthwilliger Weise emportragen, indem sich eines unter ihre Füsse stützt und je zwei Mantel und Gewandsaum erfassen.

Ist es nun schon ein grosser Fehler des Bildes, in der Composition den Vergleich mit Tizian wachzurufen, so ist es ein noch viel grösserer, dass es ihn in coloristischer Beziehung völlig unmöglich macht. Die Farbenüppigkeit des Venezianers ist hier zu einer stumpfen Eintönigkeit, in der ein schwächliches Blassroth vorherrscht, abgewelkt. Man will die Schuld davon nicht auf Lotto allein ruhen lassen. Ricci führt einen Gewährsmann an, nach welchem ein Jacomini d'Ancona das Gemälde renovirt hätte, weil es a colla, d. h. mit Tempera auf die geleimte Leinwand gemalt, seine Farbe einbüsste. Was an dieser sonderbar klingenden Bemerkung richtig ist, könnte allenfalls eine eingehende Untersuchung entscheiden. Gewiss ist, dass ein Vergleich mit den übrigen Bildern seines letzten Aufenthaltes in den Marken den Verdacht an eine fremde verschlechternde Hand nicht erweckt, durch sie alle geht derselbe Zug coloristischen Stumpfsinnes. Vasari führt die Himmelfahrt nicht an. Crowe und Cavalcaselle erwähnen dieselbe anmerkungsweise, ohne sie zu kennen. Hier hätten sie sehen müssen, wie sehr die Epitheta, mit denen sie die thronende Madonna bedenken, auf dieses Bild passen, und welche Kluft beide Werke von einander scheidet.

Das nahegelegene Loreto, das auch ein Wallfahrtsort für Kunstfreunde zu sein verdiente, zeigt leider gerade unsern Künstler von seiner allerschwächsten Seite. Was oben über die Himmelfahrt gesagt wurde, gilt in verschärfter Weise für die Bilder, die jetzt in einem Prachtsaal des Palazzo apostolico aufgehängt sind. Nahezu alle deuten auf die kläglichste Kräfteabnahme und vertragen kaum noch einen kritischen Massstab. Als gebrochener Greis, halbtaub, kömmt Lotto an die Stätte der santa casa, um seine letzten Lebensjahre in frommen Uebungen hinzubringen. Wie die Güte so gut und tugendhaft wie die Tugend nennt ihn Pietro Aretino in dem um wenige Jahre früher datirten Brief, der zugleich die grosse Verehrung, die Tizian für sein Urtheil hegte, erwähnt. Ein Lob, das uns, angesichts des für die Madonnenkirche zum Schmucke des Raums oberhalb der Chorstühle gemalten Bildercyclus, allerdings weniger verständlich erscheint, als das seiner Frömmigkeit.

Zwei der dort befindlichen Arbeiten sollen nach Ricci schon seinem frühern Aufenthalt in Loreto ihre Entstehung verdanken. Eine Behauptung, die durch die Kritik theilweise modificirt wird. Das eine, schon wegen des grössern Formates eine gewisse Sonderstellung ein-

nehmende Bild ist ein Altarblatt, überhöht, mit nicht ganz lebensgrossen Figuren. In der Mitte Christophorus, das Kind auf der Schulter, links Rochus, rechts Sebastian, beide bedeutend kleiner. Zu Füssen des Rochus eine Papierrolle mit der Bezeichnung: Laurentii Loti pictoris opus. Locker componirt, sind die Figuren doch in zu enger Beziehung, um das stillose Grössenverhältniss zu entschuldigen. Der Sebastian ist ein graziöser Akt in der weichen, schattenüberflogenen Modellirung Lotto's. Derb und vierschrötig hingegen steht Christoph da, nur der schwere rothe Mantel flattert wie ein Vorbote barocken Gewandunsinnes bauschig in der Luft [6]).

Ein man möchte sagen pathologisches Interesse hat das zweite hierher gehörige Bild, die Ehebrecherin vor Christus. Lange dem Tizian zugeschrieben, lehnt es sich auch in unverhohlener Weise an diese Lieblingsdarstellung des Venezianers an. Der Christuskopf entspricht dem Typus des Zinsgroschenbildes, ebenso mahnt der kahlköpfige Schriftgelehrte mit dem beredten Fingerspiel an Bekanntes. Am ehesten zeigt wohl die Ehebrecherin selbst einen Hauch von Lotto's Eigenart. Die enggedrängte Composition umfasst vierzehn Halbfiguren. Von diesem, zum Theil durch derbe Retouchen verunstalteten Bild findet sich eine Copie im Palazzo Spada zu Rom. Der Behauptung Ricci's zuwider möchte ich es der späteren Zeit zuweisen, dagegen seinem früheren Aufenthalt die bedeutendste Darstellung des Cyklus, eine Anbetung des Kindes, vindiciren. Verdorben, aber nicht übermalt, erinnert sie durch wohlgefällige Composition und die Anmuth der Figuren lebhaft an die Werke seiner besten Zeit. Die knieende Madonna in blauem Gewand hat das seelenvolle Antlitz des Wiener Bildes. Vor ihr auf rothem, von einem Leintuch zum Theil überdeckten Polster liegt das Kind, die beiden Arme dem herzueilenden Johannesknaben entgegenstreckend. Links im Hintergrunde vor einer Zeltwand Joseph, rechts eine sitzende Frau und ein Hirte in Anbetung. Voll Grazie sind die beiden assistirenden Engel, ein Motiv, das sich übereinstimmend auf der »heiligen Familie« der Galerie Tosio zu Brescia wiederfindet.

Ausserdem werden noch fünf Bilder Lotto zugeschrieben. Eine kurze Erwähnung wird genügen: Der Erzengel Michael, den in Gestalt einer Teufelin dargestellten Lucifer bekämpfend; geschickt und lebendig componirt, aber roh behandelt. Von ähnlichem Werthe ist die Taufe

---

[6]) Zwei Tafeln in der Gemäldegalerie des Berliner Museums enthalten kleinere Repliken des Christophorus und des Sebastian von Lotto's eigener Hand, in sorgsamer Ausführung. Jedes ist mit dem Namen, das erstere mit der Jahreszahl 1531 bezeichnet. — Anm. d. Red.

Christi, im Colorit an einen schwachen Venezianer erinnernd. Endlich die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel und ein Opfer nach dem alten Testament, drei trostlose Greisenprodukte, in Farbe, Composition und Erhaltung gleich kläglich.

Wie ganz anders tritt uns dagegen Lotto, wenige Miglien weit landeinwärts, in dem kleinen Städtchen Recanati entgegen. Das ist der jugendliche Lotto, der Mann, der noch mit beiden Füssen in der Kunst des Quattrocento steht, in Auffassung wie Technik noch vollständig abhängig von seinen frühvenezianischen Vorbildern. Dieselbe gehaltene Anmuth, die nur selten wie ein Lichtblitz eine freiere Lebensregung durchbricht, dieselbe feine Durchbildung der Form, dieselbe klare saftige Farbe. Noch nichts von dem bewussten Hantiren mit Licht und Wolkenschatten, noch nichts von dem Geist des 16. Jahrhunderts, der ihn später so übermächtig erfasst. Man kann wohl sagen, kein zeitgenössischer Künstler hat eine ähnliche Stilwandlung durchgemacht und keiner so rasch. Es zeigen sich schon entschieden barocke Anwandlungen zu einer Zeit, da Raphael eben die Musterbilder stilvollen Masshaltens hinstellte. So war es auch möglich, dass Bilder seiner Hand dem um mehr als 100 Jahre späteren Karl Loth aus Baiern zugeschrieben werden konnten.

Die Werke Lotto's in Recanati gehören mit dem Bilde der Galerie Borghese zu dem Frühesten, was er geschaffen hat. Ursprünglich ein geschlossenes Altarwerk, hängen nun die einzelnen Theile rechts und links im Chor von S. Domenico. Das Hauptbild zeigt die Maria mit dem Kinde unter hohem, cassettirtem Bogen thronend. Mit der rechten Hand reicht sie dem gebeugt vor ihr stehenden Dominicus das Ordenskleid, das ihr ein Engel entgegenhält. Zu jeder Seite des Thrones ein Heiliger, auf den untersten Stufen des Podiums zwei musicirende Engelknaben. Obwohl letztere noch ganz bellinesk in der Erscheinung sind, bricht doch gerade an ihnen das warme Lebensgefühl Lotto's durch. Die genrehafte Art, in welcher der eine mit dem Fiedelbogen seinen in's Guitarrespiel vertieften Kameraden auf den Vorgang aufmerksam macht, ist ganz im Geiste seiner späteren Arbeiten.

Befangen, aber nicht ohne Hoheit ist die Bewegung der Madonna, die mit ihrem ernsten, durch die stark herabgezogenen Mundwinkel fast mürrisch aussehenden Antlitz an das borghesische Bild erinnert. Ebenso theilt es mit diesem die fleissige, etwas harte Formgebung, die starke Betonung des Details und die Neigung für reiches Ornament, die sogar einen Buchdeckel mit den Büsten der Apostel Petrus und Paulus in miniaturhafter Ausführung schmückt. Das Bild ist wie die übrigen dieser Reihe auf Holz gemalt, hat aber durch Schmutz und Wurm-

frass ziemlich gelitten; es trägt die Bezeichnung: LAVRENT LOTVS. M. D. VIII.

Die beiden bedeutend kleineren Flügelbilder zeigen je zwei Heilige unter reicher Renaissancehalle. Sie sind ganz im Geist und der Technik Bellini's, und das Obengesagte gilt auch für sie.

Diesen gegenüber, auf der linken Seite des Chors, hängt die Grablegung. Christus wird von dem hinter ihm stehenden Joseph von Arimathia gehalten, rechts die beiden weinenden Marien, links ein unterstützender Engel. Die Farbe ist streifenweise abgesprungen. Besser erhalten und künstlerisch werthvoller sind die beiden Seitentheile. Die Halbfiguren der Magdalena, in der linken Hand ein Herz, den Kopf von einem weisen Tuch umhüllt, und eines Heiligen in kriegerischer Rüstung, sind der Gegenstand des einen. Das andere zeigt Katharina von Siena, eine Feder und ein Gefäss haltend, hinter ihr in starkem Schatten ein Mönchsheiliger. Sie selbst, mit einem rothen Mantel angethan, tritt hell heraus. Ihr Kopf ist leicht nach vorn gebeugt, aus dem zurückgebundenen Haar hat sich eine Strähne losgelöst und fällt über das schöne, innig blickende, in vollem Licht modellirte Antlitz. Wenn irgendwo, so könnte vor diesem Bild das Märchen von Lotto's Schülerschaft bei Leonardo Glauben finden.

Zu diesem Ganzen gehörte ehedem noch eine Predella, die Vasari auf's höchste lobt, die Tassi noch Ende des vorigen Jahrhunderts sah, die aber schon zu Ricci's Zeit nicht mehr existirte. Dass Letzterer das ganze Altarwerk (nicht wie ihm Crowe und Cavalcaselle imputiren, nur die Predella) in's Jahr 1525 setzt, hat seinen Grund in dem Mangel jeglicher Stilkritik, dem wir schon einmal bei ihm begegneten, und der haltlosen Ueberantwortung an historische Scheinbeweise. Nun fand sich allerdings zu Recanati eine Urkunde vom 7. Juli 1525, nach welcher die Padri riformati durch die Gemeinde mit 100 Gulden bei der Erwerbung eines Altarblattes von Lotto unterstützt werden sollen, unter der Bedingung, dass die Schutzpatrone der Stadt, Flavian und Vito, darauf figuriren. Beide Heilige aber befinden sich nach der gewöhnlichen Auslegung schon auf dem oben erwähnten Altarwerk, was Ricci veranlasste, dasselbe irrthümlicher Weise mit dem Document von 1525 in Verbindung zu bringen. Möglich, dass letzteres auf eine andere, verschollene Schöpfung Lotto's deutet. An der Zeitbestimmung unseres Bildercyklus wird dadurch keinesfalls etwas geändert. Technik und Auffassung sprechen auch, abgesehen von der Datirung, deutlich genug, wenn schon die Herausgeber des Le Monnier'schen Vasari diese Sprache nicht verstanden und kritiklos der Angabe Ricci's folgten.

Noch weniger verständlich ist, warum Letzterer das, was von

Vasari als Inhalt eben jener Predella angegeben wird, nämlich die Uebertragung der santa casa nach Loreto und Scenen aus dem Leben des heiligen Dominicus, gleich darauf und ohne weitere Begründung zum Gegenstand eines neuen Auftrages macht.

Dieselbe Kirche zeigt ferner in einer Capelle der linken Seite eine der wenigen noch existirenden Fresken unseres Künstlers. Der heilige Vincenz, auf Wolken thronend, hält mit der linken Hand ein geöffnetes Buch, die Rechte deutet lebhaft nach oben, während sein Kopf in visionärer Begeisterung gradaus blickt. Reizend sind die Bewegungsmotive der Putten, von denen zwei die Wolken stützen, und zwei andere sich in den weiten Falten seines schwarzen Mantels zu schaffen machen. Neben ihm in der Glorie fünf posaunenblasende Engel in bei weitem kleinerem Massstabe, eine Eigenthümlichkeit, die mit Recht schon an dem Bild von S. Spirito zu Bergamo gerügt wird.

Genaueres über die Entstehungszeit ist nicht überliefert; Lebendigkeit der Auffassung und die breite, zügige Malweise deuten indess auf die Zeit zwischen den zwanziger und dreissiger Jahren. Das Fresco, das mit denen zu Bergamo die blasse Färbung und den kalten Ton gemeinsam hat, übertrifft dieselben an Ausdehnung und Erhaltung.

Einige Minuten unterhalb Recanati's, wie eine Vorstadt sich daran anlehnend, liegt das kleine Castel-nuovo. Wenige Häuser gruppiren sich um die ehrwürdige romanische Marienkirche, die allerdings nur mit ihrer Façade der Zeit und der Restaurationswuth widerstehen konnte. Das Tympanonrelief mit der thronenden Madonna, zwei rauchfassschwingende Engel zur Seite, ist der einzige künstlerische Rest. In einer Seitencapelle dieser Kirche befand sich nun eine Transfiguration von Lotto; später in die Sacristei übertragen, geht sie jetzt, rahmenlos und stetig abblätternd, ihrem völligen Ruin entgegen.

Zuoberst auf einem Hügel steht Christus in manierirter Haltung, ein weisser Mantel umhüllt ihn in bauschigem Wurf, Cherubimköpfe umschweben sein Haupt. Links kniet, demuthsvoll aufblickend, Moses und deutet mit der rechten Hand auf die vor ihm liegenden Gesetzestafeln, ihm gegenüber Elias in heftiger, unedler Bewegung bergan steigend und mit lebendigem Geberdenspiel der Finger seine Worte unterstützend. Am Fusse des Hügels die drei Apostel. Johannes, die Hand schützend über dem Auge, sieht zum Bilde heraus. Dasselbe Motiv auf der anderen Seite bei Jacobus, aber begründet durch das Anschauen Christi. Mitten zwischen ihnen Petrus in grösstem Staunen sich halb umwendend. Es gibt wenige Bilder Lotto's, wo Tüchtiges und Schlechtes so hart neben einander stehen. Am auffallendsten gerade in der Gruppe der Apostel, die in ihrer gedrängten, unnatürlichen Lage fast verkümmert aussehen.

Dagegen sind die Köpfe voll energischen Ausdruckes, der von Johannes geradezu von raphaelischer Schönheit. Und wenn Crowe und Cavalcaselle durch die untersetzten Figuren und den Pinselstrich, man könnte noch hinzufügen, auch die schillerigen Gewänder der Hauptpersonen an Palma gemahnt werden, so deutet andererseits der Typus der Physiognomieen und die scharfe Gegeneinandersetzung klarer ungebrochener Farben im unteren Theil des Bildes ebenso lebhaft auf einen Einfluss der umbrisch-römischen Schule hin.

Die Tafel hat durch Schmutz und Abwaschung bedeutend gelitten. Ausserdem kam einmal eine derbe Tünche darüber, bei welcher Gelegenheit auch die Hälfte des Zettels mit dem Namen des Künstlers unterging. Jetzt ist nichts weiter als LAVRENTIVS zu lesen. Die Predella mit Scenen aus der Leidensgeschichte Christi ist verschwunden. Ebenso ein kleineres Bild mit der Verkündigung, das Ricci noch im Oratorium der Kaufleute zu Recanati sah.

Bedeutender als in Loreto, reicher als in Recanati ist Lotto indess in Jesi vertreten. Ein kleines Städtchen an der Linie Ancona-Foligno, ungefähr 1½ Stunden Bahnfahrt von ersterem entfernt, dehnt es sich stattlich auf dem schmalen Rücken eines langgestreckten Hügels hin. Still und einsam trotz der nahen Eisenbahn, hat es auch den mittelalterlichen Festungswall, der es in malerischer Verbröckelung umfängt, noch nicht lästig gefunden. Anders war seine Bedeutung vor Zeiten. Eben dieser Mauerkranz, zu weit für das moderne Leben, hat im 15. und 16. Jahrhundert ein kräftig pulsirendes industrielles Treiben eng umschlossen. Wie überall in Italien, so strebte auch dort der Reichthum nach einer monumentalen Bethätigung. In auffallend hervorragender Weise sogar für eine Provinzialstadt, der das mächtig anregende Beispiel eines Hofstaates fehlte, und wo die Sterilität der einheimischen Kunst zu steter Verschreibung von aussen führen musste. Lebendiges Zeugniss hiefür ist ausser den Kirchen, die eine allgemeine Tradition mit künstlerischem Hauch zu umgeben sucht, der Palazzo communale, eines der stattlichsten Gebäude italienischer Frührenaissance. Architekt des Palastes, der nacheinander dem Bramante und Pontelli zugeschrieben wurde, war (nach den archivalischen Forschungen Gianandrea's)[7] der Sienese Francesco di Giorgio Martini. Der treffliche ornamentale Schmuck soll keinen geringeren als den damals im nahen Loreto beschäftigten Andrea Sansovino zum Urheber haben. Die Capelle endlich wurde dem Lorenzo Lotto zur Ausmalung übergeben. Nach einem Document erhielt er bei seiner

[7]) Il Palazzo del Comune di Jesi per Antonio Gianandrea. Jesi 1877.

Ankunft im Jahre 1535 vier Gulden. Was ihn an der schliesslichen Uebernahme der Aufgabe verhinderte, ist unbekannt. An seine Stelle rückte Pompeo de Fana. Und eben Lotto selbst ist ein weiteres und beredtes Zeugniss für die Kunstliebhaberei des Städtchens. Er war damals schon den Bewohnern von Jesi ein alter Bekannter. Durch vierzig Jahre hat sich ihre gegenseitige Beziehung erhalten. Von 1512 datirt sein erstes Bild, aus dem Jahre 1552 die letzte Bestellung.

Der Convent der Padri riformati und Kirche und Kloster von San Floriano waren es, für die Lotto vorzugsweise gearbeitet hat. Beides, Kloster und Convent, sind heutzutage aufgehoben und die Bilder haben nun in dem zur Bibliothek umgewandelten Kuppelraum der letztgenannten Kirche einen Ruheplatz gefunden.

Das früheste Bild Lotto's in Jesi ist die Grablegung, ehemals für San Floriano bestimmt. Neben dem von links nach rechts vortretenden Steinsarkophag halten zwei Männer den Körper Christi. Das Bahrtuch, auf dem er ruht, wird von dem hinteren der Beiden mit den Zähnen erfasst, damit er mit den freien Armen den Leichnam unmittelbar unterstützen kann. Ein lebendiges, wenn auch nicht neues Bewegungsmotiv. Noch typischer erscheinen Maria und Magdalena in ihrem Schmerzensausdruck, jene die Arme klagend empor streckend, diese, indem sie knieend ihr reiches blondes Haar der herabsinkenden Hand Christi unterbreitet. Den Hintergrund bildet eine in sanften Wellenlinien sich hindehnende Hügellandschaft, links mit einer Staffage von Reitern und Fussgängern, während man rechts den Blick auf Golgatha mit dem Nachspiel der Kreuzigung hat. In dem halbkreisförmigen Abschluss des Bildes vier schwebende Engel, die auf einer Wolke das Monogramm Christi tragen.

Dieses Werk ist bezeichnend für eine Stilphase Lotto's. Es lässt zum erstenmal entschieden im Gegensatz zu seiner venezianischen Jugend die umbrische Einwirkung erkennen. Wohl nicht einmal durch die Vermittlung Francia's; so klar tritt der fremde Schuleinfluss zu Tage. Ja man fühlt sich geradezu auf ein bestimmtes Bild, um nicht zu sagen Vorbild hingewiesen. Ich meine Raphaels Grablegung im Palazzo Borghese. Letzteres trägt die Spuren grösserer Jugend, aber auch grösserer Ursprünglichkeit; ist es auch in der Composition weniger massvoll und einheitlich, so erscheint dafür aller seelische Ausdruck vertiefter. Das Pathetische, Ernste steht Lotto ferner als die spielende Reflexbewegung äusserlicher Erregung. Um so verwandter sind sich beide Gemälde in technischer Beziehung, vor Allem in dem klaren, etwas glasigen Ton und der fleissigen, lichtvollen Modellirung, ebenso in der sanft geschwungenen

Linie der Landschaft und dem kalten, durchsichtigen Himmel, von dem sich die Kreuze und die zerstreuten dünnwüchsigen Bäume scharf abheben. Das Bild ist auf Holz und gut erhalten, am Sarge trägt es die Bezeichnung LAVRENTIVS LOTVS. M. D. XII.

Zeitlich am nächsten steht diesem Werk eine andere Tafel, mit der er freilich schon mitten in das Gebiet seines eigensten Könnens getreten ist. Auf einem Throne unter grünem Vorhang, der links den Blick in eine gewölbte Renaissancehalle frei lässt, sitzt die Madonna, mit der Rechten hält sie das Kind, das mit beiden Armen dem herzutretenden Petrus entgegenstrebt, die Linke reicht dem Hieronymus ein Buch; an dem Podium ist es bezeichnet: LAVRENTIVS LOTVS. M. D. XXVI. Die Art der Behandlung, die halbbeschattete Madonna im lichtblauen Mantel, sind willkommene Zeugnisse für diese Periode. Unbedeutend sind die Heiligen, noch schwächer die Figuren des Lünettenbildes, Franciscus, der die Wundmale empfängt und die vor einem schwülstig gefalteten Vorhang knieende heilige Clara. Sie zeigen eine beinahe handwerksmässige Ausführung.

Als Pendant dazu finden wir ein anderes Altarblatt, das ebenfalls für San Francesco in Monte gemalt wurde und nach der zweifelhaften Bezeichnung der Lünette dem Jahre 32 angehören soll, jedenfalls aber um ein beträchtliches später als das zuvor genannte ist. Darauf deutet die blasse, kalte Färbung und die wohl abgewogene Composition. Inmitten eines einfachen Zimmers, dessen Rückwand zur Hälfte mit einem grünen Teppich behängt ist, neigt sich Maria liebevoll der gen Himmel blickenden Elisabeth zu. Im Hintergrunde links Joseph, ihm gegenüber zwei Frauen, von denen die eine durch ihre gross angelegte Drapirung auffällt. Es trägt die Bezeichnung L. Lotus, ist wie das Lünettenbild auf Leinwand gemalt und im Ganzen wohl erhalten. Die Verkündigung des Bogenfeldes, eine in der Färbung reizlose, aber immerhin anmuthige Darstellung hat denselben schon oben bemerkten Charakter geschäftsmässiger Oberflächlichkeit. Ausser der Jahreszahl ist sie noch mit L. Lotus pisit gezeichnet.

Der nämliche Stoff findet sich wieder auf zwei ursprünglich für S. Floriano gemalten Tafeln vertheilt. Sie fallen mit dem erwähnten Bilde in dieselbe Stilperiode. Der schwebende Engel, die Lilie in der Hand, ist schon etwas conventionell in der zierlichen Haltung und dem barocken Schwung der Falten, dagegen die knieende Madonna, die ihre Hände wie abwehrend ausstreckt, voll graziöser Naivetät.

Noch bleibt ein grosses Altarwerk zu erwähnen, das sonderlichste Bild dieser kleinen Lottogallerie und eins der sonderlichsten dieses wandelbaren Meisters überhaupt. Es bringt aus der Legende der Lucia

jenen Moment zur Darstellung, in welchem die jungfräuliche Heilige dem Richter, der sie eben durch Häscher in ein Lupanar schleppen lassen will, ihr muthvolles Glaubensbekenntniss wiederholt. Sie steht inmitten einer weiten Bogenhalle, die Linke an die Brust pressend, mit der Rechten auf die Taube weisend, die ihr zu Häupten schwebt. Eine mädchenhafte, anmuthige Erscheinung, tritt sie auch malerisch frisch und leuchtend aus ihrer Umgebung heraus. Mannigfaltig bewegt ist die Gruppe hinter ihr, einige Männer haben sie am Arme erfasst und mühen sich vergeblich, sie wegzuziehen, andere drängen neugierig vor. Auf der linken Seite des Bildes, auf hohem, von einem Baldachin überragten Podium thront der Prätor. Die leidenschaftliche Erregung, mit der er auf die Heilige deutet, klingt langsam in den vielfältig modulirten Geberden der neben ihm sitzenden Beiräthe aus. An den Stufen des Thrones kauert eine Negerin, die ein gewaltsam der Lucia zustrebendes Kind zurückhält. Ein eigenthümlich genrehafter Zug, der in seiner freien Behandlung entschieden auf Lotto's reife Zeit und in seinem Motiv nach Venedig weist. Wir werden später sehen, wie sehr sich das rechtfertigt.

Die dreitheilige Predella stellt in ihrem ersten Abschnitt eine Kirchenhalle dar, in der sich einige Scenen aus dem Leben der Lucia abspielen, wie sie knieend die Messe anhört, an dem Grabe der heiligen Agathe betet, ihrer Mutter den Entschluss mittheilt, ein gottgeweihtes Leben zu führen, und endlich, wie sie ihr Heirathsgut unter die Armen vertheilt. Die zweite Tafel zeigt uns Lucia vor dem Prätor. Ruhig verantwortet sie sich, es ist in jeder Beziehung das Vorspiel der Darstellung des grossen Bildes. Diesem aber in den Hauptpersonen vollständig entsprechend erscheint die dritte Tafel. Eine wichtige Veränderung findet sich indess auf der rechten Bildseite. Statt der Häscher, die dort Lucia wegzuschleppen versuchen, strengt sich hier ein Zug von acht Paar Ochsen ebenso resultatlos an. Von Kriegern mit Fahnen begleitet reicht er weit in eine Strasse, die von Renaissancebauten begrenzt, einen Durchblick auf ein Thor und einen Festungsthurm gewährt.

Malerisch finden wir dieselben Eigenthümlichkeiten, einen breiten sichern Vortrag, lebendige Schilderung und eine entschiedene Vorliebe für die Wirkungen des Helldunkels.

Das Hauptbild ist unbezeichnet, dagegen trägt ein grüner Vorhang, der die beiden letzten Predellascenen trennt, ein kaum deutbares Zeichen, ein Rad, in dessen Nabe ein aufrechtes römisches T fusst . Den Irrthum, Namen und Jahreszahl der Grablegung mit diesem Zeichen in Verbindung zu bringen, wie Crowe und Cavalcaselle, den Herausgebern

des Le Monnier'schen Vasari vorwerfen, begeht schon Ricci; seine Notiz wurde einfach nachgeschrieben.

Zweifellose Bestimmungen über dieses Bild liefert indess das archivio notarile zu Jesi. Seit Jahren durchforscht es der Kanoniker Annibaldi, der eben im Begriffe steht, die, wie wir sehen, nicht unerheblichen Kunstbeziehungen seiner Vaterstadt darzustellen. Mit seltener Zuvorkommenheit hat er mir seine Aufzeichnungen, so weit sie Lotto betreffen, zur Verfügung gestellt. Sie erweisen sich namentlich für das eben besprochene Bild als sehr ausführlich. Durch ein Jahrzehnt beinahe zieht sich dessen urkundliche Erwähnung. Am 11. Dec. 1523 bestellt die società di S. Lucia ein Bild um 220 Gulden bei Lotto; er hat die Verpflichtung, es von Venedig aus, wo er sich zur Zeit aufhielt, an die spiaggia delle case brucciate, den nächsten Landungsplatz, zu stellen. Am 22. April 1525 bescheinigt er den Empfang von 50 Gulden, vom 4. Juni 1527 datirt die Erwähnung, dass das Bild noch immer ausstehe. Endlich reisst den Bestellern die Geduld, ein Document vom 20. Nov. 1528 theilt mit, dass der Auftrag an Giuliano da Fano (?) übergegangen sei. Der macht indess ebenfalls nichts, vielleicht war's auch nur ein derbes Mahnen an Lotto. Binnen dreier Jahre scheint er nun in der That seine Arbeit geliefert zu haben, denn am 5. Februar 1531 verkauft die Gesellschaft ein Haus, um ihm den restirenden Geldbetrag schicken zu können. So viel über das Bild der Santa Lucia. Ein schon früher erwähntes Document lässt Lotto 1535 wieder in Jesi sein, um die Capelle des Communalpalastes auszumalen. Die Angelegenheit scheint sich indess zerschlagen zu haben. Nicht viel besser ergieng es mit dem letzten documentirten Auftrag, den der greise Künstler erhielt. Am 9. August 1552 bestellten einige Herren von Jesi um 600 Gulden ein grosses Bild, 15 venezianische Fuss hoch, 9 breit, oben die mit dem Kinde thronende Madonna in der Glorie, unten eine Reihe von Heiligen, deren Geschichte in der Predella behandelt werden sollte. Den 27. Mai 1554 ist er in Jesi, um auf Rechnung des Preises 200 Gulden in Empfang zu nehmen, am 30. October 1553 erhält er weitere 200 Gulden, zugleich wird bemerkt, dass das Gemälde zum Theil fertig, zum Theil noch anzufertigen sei. Das ist Alles. Es scheint ihn wohl der Tod vor der Vollendung des Bildes ereilt zu haben. Auch ist nichts davon erhalten, und das ist kaum zu bedauern, wenn wir der übrigen Producte seines Alters gedenken.

Die Mark von Ancona ist ein dürrer Boden für künstlerisches Wachsthum. Zugewanderte Meister waren es von jeher, die dem vereinzelten Bedürfniss eines Bauherrn oder einer Stadtverwaltung genügen konnten. So von Giorgio da Sebenico an bis zu Vanvitelli. Keiner

von allen diesen hat aber so tiefe Spuren seines Schaffens zurückgelassen, ist in so mannigfache Beziehung zum Lande getreten, wie Lotto. Was er hier gearbeitet, ist ausschlaggebend für seine Kenntniss. Weder Bergamo noch Venedig zeigen so vollständig seinen Entwicklungsgang. Wären sonst keine Werke als die der Marken vorhanden, so würden wir ihn zwar nicht in seiner Vollkommenheit, gewiss aber in all seinen charakteristischen Wandlungen und seiner stilistischen Beweglichkeit zu erkennen im Stande sein.

Dr. Hugo v. Tschudi.

Der heilige Eligius von Petrus Cristus.

Eines der Meisterwerke von Petrus Cristus, dem treuesten Nachfolger des Jan van Eyck, ist das Gemälde des heiligen Eligius in der Sammlung des Barons Albert Oppenheim in Köln, mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1449 bezeichnet. Bei einem Gemälde von dieser Bedeutung gehört es sich, dass man sich über den Gegenstand klar wird; in der neueren Kunstlitteratur aber findet man sehr verschiedene Auffassungen desselben vertreten. In der ersten Auflage von Crowe's und Cavalcaselle's »Early Flemish Painters« (S. 119) heisst es kurzweg: »St. Eligius offering the ring to a youthful couple.« Eine genauere Beschreibung finden wir in Springer's deutscher Bearbeitung dieses Buches nach der zweiten englischen Auflage (diese selbst ist mir nicht zur Hand): »Der Heilige mit der Wage in der Linken, einen Goldreif zwischen den Fingern der Rechten haltend, sitzt hinter seinem Werktische, ihm zur Seite steht das Brautpaar in modischer Tracht, die Braut im braunen Brokatkleid mit vorgestreckter Hand, um den Ehering zu probiren« (S. 148). Schnaase (Bd. VIII S. 197) spricht von dem Bilde, »welches unser Künstler für die Goldschmiedezunft in Antwerpen malte.« Es stelle »den hl. Eligius, den Patron dieser Zunft, dar, wie er in seiner Werkstatt einem Brautpaare einen Trauring verkauft.«

Die Angabe, dass dieses Bild für die Goldschmiedezunft in Antwerpen gemalt worden, geht auf einen Aufsatz über den Meister von James Weale im ersten Bande des Beffroi zurück, ist aber ungenau und sagt zuviel, denn Weale gibt nicht an, dass dies Bild für jene Corporation gemalt worden, nur dass es lange im Besitze derselben war, und dass eines der letzten Mitglieder der Gilde es dem verstorbenen Herrn von Sybel in Brüssel verkauft habe [1]). Weale gibt ferner (S. 240) eine ganz verschiedene Auffassung des Inhaltes: »Der dar-

[1]) En 1449 Pierre Cristus exécuta un tableau qui fut longtemps la propriété de la corporation des orfèvres à Anvers. Un des derniers membres de cette

gestellte Gegenstand ist nicht völlig klar, aber wir glauben, dass er die Legende der heiligen Godeberta ist, deren von St. Eligius gefertigter Ring mit der Aufschrift:

Annulus Eligii fuit aureus iste beati
Quo Christo sanctam desponsavit Godebertam,

früher im Schatz der Kathedrale von Noyon bewahrt wurde.« — Dieser Auffassung ist dann O. Eisenmann in seiner kurzen Biographie des Petrus Cristus in dem Dohme'schen Werke »Kunst und Künstler« beigetreten.

Um zu prüfen, ob sie richtig ist, müssen wir uns zunächst über die Legende der heiligen Godeberta orientiren. Die Acta Sanctorum, (11.) August, Bd. II S. 32 f., erzählen, dass Godeberta, aus der Gegend von Amiens gebürtig, sorgfältig und gottesfürchtig erzogen wurde, und dass, als sie herangewachsen war, viele vornehme Freier ihre Hand begehrten. Die Eltern wollten aber keine Entscheidung in dieser Sache ohne die Einwilligung des Königs Lothar treffen. Als nun vor dem Könige über die Vermählung dieser Jungfrau verhandelt wurde, und Alle die königliche Entscheidung gespannt erwarteten, trat auf Eingebung des Herrn der heilige Eligius dazwischen und verlobte die Jungfrau mit seinem goldenen Ringe vor dem Könige und den Eltern zur Braut Christi [2]).

Wie hätte nun ein flandrischer Maler diese Scene darstellen müssen? Es wäre eine figurenreiche Composition gewesen, und die Scenerie wäre durch eine Halle von prächtiger Architektur gebildet worden, denn sie hatte den königlichen Palast darzustellen. Der König wäre auf dem Throne zu sehen gewesen, beiderseits der Hofstaat, die Räthe, vor dem Throne die Eltern mit Godeberta, vielleicht auch Freier, während der heilige Eligius sicher nicht in Handwerkertracht, sondern wahrscheinlich im bischöflichen Ornate, die Hand des Mädchens ergriffen und ihr den eigenen Ring, das Zeichen seiner geistlichen Würde, an den Finger gesteckt hätte.

Und nun vergleichen wir hiermit die Darstellung auf dem Bilde in Köln (gest. bei Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst u. s. w., Bd. XII). Es ist eine Composition von nur drei Figuren. Die Scene

corporation le vendit à feu M. de Sybel de Bruxelles; actuellement il se trouve dans la possession de M. Oppenheim à Cologne, à qui nous devons ces renseignements.« S. 236.

[2]) Cumque in conspectu regis Lotharii de Virginis huius ageretur sponsalibus omniumque ad regiam super hoc dispositionem penderet intuitus, in medio eorum, Domino sic praeordinante, sanctus sese injiciens Eligius, virginem illam aureo suo annulo subarrhavit ad Christi sponsam in conspectu regis et parentum suorum confidentissime assignavit.

spielt in der Goldschmiedswerkstatt des Heiligen, Pokale und Kannen stehen auf den Borden, Kleinodien aller Art sind aufgelegt, ein Hohlspiegel rechts vorn auf dem Tische reflectirt die Strasse und zwei Leute, die zum Fenster hineinschauen. Der heilige Eligius, in bürgerlicher Tracht, er allein mit einem Nimbus in einfacher Kreisform, sitzt an seinem Ladentisch, will den Ring abwägen, der in einer Wagschale liegt, und hält in der rechten Hand ein Gewicht bereit. Wenn nun die Frauengestalt, die auf den Ring wartet, die heilige Godeberta ist, wer wäre dann der Mann neben ihr? Nach Weale der König. Aber das ist unmöglich. Er trägt keine Insignien königlicher Würde, er ist bürgerlich gekleidet wie seine Gefährtin, und er hält diese mit dem rechten Arme innig und züchtig umschlungen, wie sich das nur für ein Ehepaar oder Brautpaar gehört.

Wer die Legende der heiligen Godeberta kennt, muss also auf die Annahme verzichten, dass dieselbe hier dargestellt sei. Vielmehr ist die andere Auffassung die richtige: ein bürgerliches Ehepaar holt sich die Eheringe bei dem Heiligen. Aber man darf noch mehr hinzusetzen: Die höchst individuellen, schlichten, echt flämischen Brautleute sind Porträts; das Paar hat sich für das eigene Haus in dieser Situation malen lassen zur feierlichen Erinnerung an den Abschluss des ehelichen Bundes.

Somit steht dieses Gemälde in Einer Reihe mit einem berühmten Bilde von Jan van Eyck, dem Johannes Arnolfini mit seiner Hausfrau in der National-Galerie zu London (1434 gemalt). Sie stehen in ihrem häuslichen Gemache beisammen und fassen sich innig und fest bei den Händen, aus den fein beseelten Zügen der Frau redet das Bekenntniss: «Dir habe ich mich ergeben,« aus seinem Antlitz leuchtet die Antwort: »So bleibe es immerdar.« Das Bild von Petrus Cristus ist ein häusliches Denkmal wie jenes. Aber wenn auf dem Gemälde von Jan van Eyck der schon geschlossene Bund verewigt ist, so hier der Moment vorher. Dadurch, dass dies Paar sich bei dem Heiligen die Ringe holt, will es die volle göttliche Weihe für diesen Bund erlangen, und er wägt den Ring ab, als ob er ihnen die ganze Wucht und Bedeutung des Ehebundes vor Augen stellen wolle.

Ist das der Inhalt des Gemäldes, so kann es auch nicht für eine Goldschmiedsgilde gemalt worden sein; ist die Nachricht, dass es lange im Besitz der Goldschmiedsgilde in Antwerpen war, begründet, so kann diese es eben nur später, als es aus den Händen der Familie kam, erworben haben, weil der Schutzpatron der Goldschmiede auf dem Bilde zu sehen war.

Alfred Woltmann.

Die Handzeichnungen im Codex latinus Monacensis 716.

Unter den Büchersammlungen, welche der baierische Herzog Albrecht V. gekauft hatte, um damit den Grund zu seiner Bibliothek zu legen, ist die des Nürnberger Doctors Hartmann Schedel vor allem geeignet, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen [1]). Was Chmel [2]) vom Codex 215 sagt, dass »für Litteratur und Culturgeschichte ungemein viel darin stecke,« lässt sich auch von mancher anderer Schedel'schen Handschrift mit vollem Rechte sagen, und namentlich dürfte jemand, der sich die Geschichte des deutschen Geistes im 15. Jahrhunderte zum Gegenstande seines Studiums erkoren, für diesen Zweck in der genannten Sammlung eine nicht geringe Ausbeute finden. Uebrigens ist sie in ähnlicher Absicht schon zu wiederholten Malen von Historikern einer Durchsicht unterzogen, und manches in ihr überlieferte Chronicon ist excerpirt oder vollständig edirt worden; in demselben Grade, als der Ruf der Sammlung bei Kennern zunahm, wuchs auch das Interesse an der Person desjenigen selbst, welchem wir diese Schätze verdanken, und es fehlte nicht an Versuchen, auf Grund der in den verschiedenen Handschriften vorkommenden Mittheilungen Genaueres über den Lebenslauf Dr. Hartmann Schedels festzustellen. Wenn Justi's Wort zutrifft, »dass es kein authentischeres Denkmal der innern Geschichte eines Gelehrten gebe als dessen Collectaneen,« bei welchem Manne wären wir in dieser Beziehung besser daran als bei Schedel? »Die Auswahl der Werke und der Litteraturkreis, die Quantitätsverhältnisse,

---

[1]) Vgl. darüber Steigenberger, Historisch-litterarischer Versuch von Entstehung und Aufnahme der Kurfürstlichen Bibliothek in München. München 1784, 4°, p. 14 f. — Beschreibung der Handschriften im Catalogus codicum latinorum bibl. Monac. herausgeg. v. C. Halm und G. Laubmann. München 1868. I. p. 137 sq.

[2]) Chmel, Reisebericht in den Sitzungsber. d. k. k. Akademie d. Wiss. philos. hist. Cl. IV. 590.

in denen die Schriftsteller bedacht sind, die Stellen, deren zuweilen eine einzige ein ganzes Buch repräsentirt, gestatten uns, das Feld seiner Studien zu überschauen, seine innersten Tendenzen zu ahnen, in seine Lieblingsideen, in seine gelehrten Sitten, ja zuweilen in die Werkstätte seiner Gedankenbildung hineinzusehen« [3]). Allerdings ist ein solcher Versuch, wie leserlich auch die Handschrift sein mag, mit bedeutenden Schwierigkeiten verbunden; kein Historiker hat ihn noch bei Schedel gemacht, Oefele bereitete ihn vor und sammelte dafür Materialien, scheint aber meines Wissens nicht dazu gekommen zu sein ihn auszuführen [4]). Wohl that er durch gelegentliche Hinweise auf Schedels Riesenfleiss das Beste, um dessen Verdienste in das rechte Licht zu stellen; seither aber ist hiefür sehr wenig gethan worden und Oefele's Worte, dass der Ruf des unermüdlichen Mannes seinem umfassenden Wissen nicht entspreche, dass er sich durch die Herausgabe seiner Chronik zwar einen Namen gemacht, dass dieser selbst zwar bekannt sei, dass aber sein Leben

[3]) Justi Winckelmann, I. p. 4.

[4]) Oefele, Rerum Boicarum Scriptores, T. I. Aug. Vindel. 1763 nennt unsern Schedel p. 340—1 »Norimbergensis philologus solertissimus«, p. 332 dessen Bibliothek »pro illis temporibus instructissima« und p. 579—80 sagt er »cuius viri stupendam in transscribendis libris diligentiam et miratus sum et mecum mirabuntur, qui eam, quam de viri illius meritis litterariis paramus, dissertationem perlegerint«. Weiter p. 322: »Suffecerit in praesens Hartmannum Schedelium non solum totam vitam, sed et facultates non leves in colligendis codicibus manu descriptis, et describendis monumentis antiquis insumpsisse; uti eius rei fidem faciunt tot codices autographi, qui una cum copiosissima bibliotheca, sub ipsa artis typographicae incunabula colligi coepta, in Bavaricam ignotum qua fortuna Alberto Magnanimo oblata, pervenerunt.« Vgl. damit die Worte Steigenbergers a. a. O. p. 12: »Er sammelte überall, wo er war, die Grabschriften und Alterthümer. — — — — Der Fleiss dieses berühmten Mannes ist zu bewundern, und kaum einzusehen, wie eine einzelne Person in ihrem Leben so vieles theils selbst habe schreiben, theils sammeln und abschreiben können. Denn ausser seiner sogenannten Nürnberger Chronik — — — schrieb er viele historische und medicinische Aufsätze, fügte fast allen in seiner Bibliothek befindlichen gedruckten und geschriebenen Büchern Anmerkungen besonders aus dem Leben der Verfasser bei.« (Nopitsch, der Fortsetzer von Will's »Nürnbergischem Gelehrten-Lexicon« hat diese Stelle in den 1806 erschienenen VII. Bd. dieses Werkes p. 56 f. herübergenommen.) Will selbst sagt Bd. III p. 459, indem er Gundling als seinen Gewährsmann anführt, verehrungsvoll: »Man nannte ihn eine Zierde seines Vaterlandes und er stunde zu seiner Zeit in ungemein grossem Flore. Er gehört nemlich unter die Restauratores literarum, ist weit herumgereiset und hat viele Leute ermuntert, sich auf das Studiren zu legen.« In neuerer Zeit hat Wattenbach (Hartmann Schedel als Humanist, Forschungen zur deutschen Geschichte XI. Göttingen 1871. 349 ff.), indem er die den Excerpten Schedels zum Schlusse in der Regel beigefügten Daten zusammenstellte, eine Chronologie seines humanistischen Studienganges zu geben versucht, wofür wir ihm zu Dank verpflichtet sind. Der ebenfalls mitabgedruckte Paduaner Lectionskatalog steht schon bei Steigenberger a. a. O.

und seine sonstigen litterarischen Verdienste im Dunkel geblieben seien [5]), gelten heute noch, und als Commendatore Giovanni Battista de Rossi seine Beschreibung des Codex latinus Monacensis 716 veröffentlichte, musste er bedauern, dass noch kein Forscher auf dem Gebiete der deutschen Litteraturhistorie darüber etwas publicirt habe [6]).

Bei dem Durchblättern dieser Handschrift scheinen die gesammte Renaissance und deren hervorragendste Vertreter, Träger und Förderer, vor dem Betrachter emporzusteigen, und in buntem Wechsel ziehen Kaiser und Päpste, Soldbandenführer, Dichter, Gelehrte und Künstler vor dem erstaunten Geiste vorüber. Man frägt sich, was war dies für ein Mann, der an allem, was seine Zeit bewegte und ihr Schwung verlieh, lebhaften Antheil nahm, welche Stelle nahm er unter seinen Zeitgenossen ein, wie ward er von ihnen beeinflusst und in welcher Weise wirkte er wieder auf dieselben zurück [7])? Was zuerst in die Augen

---

[5]) Oefele a. a. O. p. 322. »Cuius fama satis hactenus in obscuro versata adeo meritis viri indefessi et universam qua late tum patebat litterarum orbitam complexi, non respondit, ut ipsi soli non exortum litterarum jubar indignere. Etsi enim edito Chronico universali nomen ille aliquod consecutus fuerit, nomen duntaxat innotuit, vita ipsa et merita litteraria latuerunt.«

[6]) De Rossi in den Nuove Memorie dell' Instituto di corrispondenza archeologica II. 1865, p. 501 ff. »Ma dell' opera antiquaria dello Schedel il biografo (Will T. III. p. 499—501) non fa motto veruno; ed ignoro se alcun altro autore di storia letteraria abbia in Germania divulgato qualche cenno sulle carte archeologiche del medico norimbergense. — Ich habe nur zu bemerken, dass ihn Nopitsch a. a. O. allerdings erwähnt und in neuester Zeit Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom Bd. VII. an mehreren Stellen. Ich weiss nicht, ob der römische Historiograph den vollständigen Inhalt des Codex gekannt hat. Auf Fol. 119. v. findet sich eine Variante zu der in dem angeführten Bde. S. 208 nach Malipiero, Annali Veneti, Arch. Stor. Ital. VII. p. 372 abgedruckten Prophezeihung. Die Variante lautet:

Gallorum levitas Germanos iustificabit,
Italie gravitas gallo confusione vacabit (aliter necabit)
Annis millenis quadringentenis et sexagenis
Et decem ternarie (aliter trinarie) consurget aquila grandis,
(aliter Bis duo adiunctis consurget aquila grandis.)
Gallus succumbet, et eius (aliter aquile) victricia signa,
Mundus adorabit, erit urbs vix presule digna.
Constantini cadent et equi de marmore facti
Et lapis erectus et multa (plura) pallacia Rome.
Papa cito moritur, regnabit Cesar ubique,
Sub quo tunc vana cessabit gloria cleri.
Dux famen illustris complebit gaudia vite
Tempore quo venus obumbrabit cornua martis.
1494 2a Septembris.

[7]) Ich fand bei dem Studium dieser Handschrift im Herbste 1876 bei der Direction der Münchener Bibliothek, namentlich auch bei dem verstorbenen Herrn

fällt, sind eine Anzahl Handzeichnungen, an denen es sich buchstäblich bewahrheitet hat, was ihnen Springer einstens prophezeite. »Sie werden wahrscheinlich die Verzweiflung der classischen Archäologen bilden, die in ihren Erwartungen, Abbildungen bis jetzt unbekannter Monumente zu finden, auf das ärgste getäuscht, auf naive Uebersetzungen antiker plastischer Reste in den Nürnberger Stil stossen. Die Centaurenkämpfe, welche offenbar Reliefbilder vorstellen, streifen hart an Caricaturen; ebenso sind die Zeichnungen auf der Rückseite des Blattes, wo die Abhandlung de antiquitatibus et decore insignis urbis Nurimbergae cum paucis epigrammatibus beginnt (fol. 290): Apollo und Diana mit einem Jagdhunde und dann fol. 250: Hercules und Bacchus mit Keulen bewaffnet, sowie ein Löwe in ihrer Mitte (vgl. darüber Anm. unten) arge Missbildungen der ursprünglichen, echten Typen. Wer nach Beweisen sucht, wie noch im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts das Auge der deutschen Künstler blos für eine bestimmte Auffassungsweise befähigt war und sich alle Gegenstände gleichsam erst transponiren musste, um sie für sich verständlich zu machen, findet sie hier in Fülle«[8]. Unter diesen Zeichnungen »von der Hand Nürnberger Künstler« fesselten insbesondere zwei die Aufmerksamkeit Springer's, der Mercur (fol. 38) und der auf dem Rücken eines Delphins reitende Knabe (Arion, fol. 54 v.) und er wies nach, dass zwei Dürer'sche Blätter im »Kunstbuch Albrethen Dürers von Nürnberg«, das bekanntlich zu den Schätzen der Ambraser Sammlung gehört, »nach den im Schedel'schen Codex vorhandenen Skizzen gearbeitet sind.« Es schien ihm nicht undenkbar, dass Dürer selbst an den Illustrationen dieser Handschrift Antheil genommen und der Umstand, »dass die Ambraser Zeichnungen eine grössere Feinheit und Ausdrucksfülle besitzen,« keineswegs gegen diese Annahme zu sprechen. »Es sind eben mit Musse ausgeführte, mit Sorgfalt colorirte Blätter, während die Zeichnungen im Schedel'schen Codex nur rasch hingeworfene Skizzen bilden.« Wichtig für uns ist es zu wissen, dass Springer mindestens in dem Mercur eine feste und geübte Künstlerhand vermuthete, welch' lockender Vermuthung er jedoch nicht unbedingt nachgeben wollte[9]). Otto Jahn in seiner Abhandlung »Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer« [10]) acceptirte

---

Oberbibliothecar Föringer das freundlichste Entgegenkommen. Später wurde mir durch Vermittlung des Instituts für österreichische Geschichtsforschung sogar die Vergünstigung zu theil, den Codex in Wien benutzen zu dürfen.

[8]) Springer, Vorbilder zu zwei Dürer'schen Handzeichnungen in der Ambraser Sammlung. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, VII. Bd. p. 80.

[9]) Springer, a. a. O.

[10]) Grenzboten, 1867, III. 10 ff. Wieder abgedr. in den Populären Aufsätzen

Springers Resultat; für ihn als Archäologen musste vor allem »der Gegenstand der Zeichnungen« von Interesse sein, zumal da die Blätter bekanntlich Copien nach Zeichnungen des Cyriacus sein sollen. Jahn äussert sich über die Entstehung der Zeichnungen im Codex folgendermassen: »Schedel war in Padua ein Bruchstück von Cyriacus' griechischem Reisetagebuch, das sich auf die Cycladen und Athen bezog, in die Hände gefallen, von dem er mit den Notizen und Inschriften auch die Zeichnungen copirte. Von dem Character derselben geben diese Copien nun zwar keine Vorstellung, denn er hatte dieselben nicht, wie man jetzt machen würde, durchgezeichnet, sondern, so gut er es eben vermochte, nachgezeichnet. Schedel war ein sehr ungeschickter Zeichner, und was er konnte, war von seiner Nürnberger Schule völlig beeinflusst. Man kann daher wohl den Gegenstand seiner Zeichnungen erkennen und, wo die Originale oder spätere Abbildungen vorhanden sind, dieselben identificiren, wie z. B. die Centaurenkämpfe vom Theseum in Athen, aber vom antiken Character kann nirgend die Rede sein und wo es irgend angeht, sind die Darstellungen förmlich vernürnbergert« [11]). Letzteres ist selbstverständlich; aber dabei hatte Otto Jahn übersehen, dass schon Springer von »Nürnberger Künstlern« gesprochen, dass ihm der Mercur wenigstens »eine feste und geübte Künstlerhand zu verrathen schien«, während Jahn für alle Zeichnungen im Codex Schedel als Urheber annimmt. Man lese die Beschreibung, welche er uns von einer derselben, und zwar einer von denjenigen, die, wie sich später ergeben wird, ganz gewiss nicht von Schedel herrühren, macht. »Von besonders komischer Wirkung ist die Darstellung oder vielmehr Travestie des berühmten grossen, noch heute weder befriedigend publicirten noch erklärten Felsenreliefs auf Paros. Aus der thronenden, von Nymphen und anderen Figuren umgebenen Göttermutter ist ein bärtiger Mann auf dem Krankenlager geworden, von seiner Familie umringt, von der einige Mitglieder eine teufelsartige Gestalt von ihm entfernen. Aehnliche Teufel erscheinen in der oberen Reihe statt Pan und des Achelouskopfes; seitwärts hält ein junger Mann von der Höhe des Abhanges eine Anrede an die unten versammelte andächtige Gemeinde. Ungeachtet dieser Entstellung zu einem Nürnberger Familienbilde erkennt man fast alle einzelnen Gestalten in den späteren Abbildungen wieder, und dass für diese Auffassung nicht sowohl Cyriacus als Schedel verantwortlich ist, beweist auch das Nürnberger Costüm der Figuren« [12]).

aus der Alterthumswissenschaft. Bonn, 1868. 8°. p. 333 ff. Mit Abbildungen der Blätter in der Ambraser Sammlung.

11) Popul. Aufs. p. 348—9.

12) Popul. Aufs. p. 349. Otto Jahn erkennt im Hermes Mercurius »das Bild

Auf Otto Jahn fusst dann auch Thausings Ansicht. »Schedel hat sich selbst als Zeichner versucht. Die Proben aber, welche uns davon in seinen Handschriften überliefert sind — er meint speciell unsere Handschrift — geben von seiner Kunstfertigkeit keinen hohen Begriff. Sie zeigen die Hand eines ungeübten Dilettanten, der sich zwar ein in seinen jungen Jahren beliebtes Stückchen eingeprägt hat, in jedem anderen aber sich nicht zurecht findet. In harter, spiessiger Holzschnittmanier zeichnet er mit der Feder Gewandfiguren, in denen man ohne die beigeschriebenen Namen alles eher als mythologische Gestalten erkennen würde. Ihre Bedeutung haftet nur an dem allgemeinsten Begriffe, an dem äusserlichen Merkmale, alles andere muss eine kräftige Phantasie dazu thun« [13]). Er sucht diese Mängel in der Ausführung zu entschuldigen und namentlich nachzuweisen, dass Schedels Begriffe von der Antike ungleich besser gewesen sein müssen als seine Zeichnungen nach derselben. »Von der gedanklichen Vorstellung bis zur bildlichen Gestaltung ist ein gar weiter Weg; nur langsam hat die Kunst denselben zurückgelegt, und am wenigsten konnte ihr eine ungelenke Gelehrtenhand nur so im Fluge folgen.«

Untersucht man die Zeichnungen des Codex zunächst mit Rücksicht auf ihre technische Herstellung, so nimmt man Folgendes wahr: Bei den meisten derselben ist eine Vorreissung in Silberstift deutlich erkennbar, namentlich sehr frei und leicht bei dem obenerwähnten Mercur (fol. 38). Diese Vorreissung ward dann »ausgezogen« von zwei verschiedenen Händen. Von einer besseren und geübteren Hand sind fol. 38, 45, 46, 47, 48, 53 v., 54 v., 196 v., 290 v. und b. bis auf die Diana, welche, wie die übrigen Bildwerke, der minder geübten Hand

eines spitzbärtigen Mercur mit Flügelhut und Schlangenstab in schreitender Stellung, wie ihn die archaische Kunst zu bilden pflegte. Immer bleibt es merkwürdig, dass gerade ein Werk der älteren griechischen Kunst, die nicht durch Formenschönheit einen bestechenden Eindruck machen kann, auf Cyriacus eine so tiefe Wirkung übte.«

[13]) Thausing, Dürer 150 f. Dagegen Springer, Zeitschr. f. b. K. Bd. XII. S. 6. Die »epigrammata« bildeten meiner Ansicht nach nicht den Gegenstand von Schedels Hauptinteresse. Vergl. den Titel: Opus de antiquitatibus cum epitaphiis; ferner p. 177: Perscriptis antiquitatibus cum epitaphiis. Die Inschriften standen ihm also in zweiter Linie. Interessirten sie ihn als solche, in philologischer und epigraphischer Beziehung? Es ist jedenfalls auffallend, dass er in Venedig und Padua die Inschriften gerade jener Denkmäler, — es sind keineswegs antike Denkmäler, sondern solche des Mittelalters und der Frührenaissance — die zu seiner Zeit in künstlerischer Hinsicht den grössten Ruf genossen, zu copiren sich veranlasst fand; von dieser Thatsache habe ich mich selbst überzeugt und bin im Stande, davon den Nachweis beizubringen. Sollten wir nicht vermuthen, es sei das Interesse am Kunstwerk gewesen, welches ihn bewog, da er nicht zeichnen konnte, durch Abschreiben der Inschrift eine Erinnerung an das Gesehene sich zu bewahren?

entstammt [14]). Diese erste Gruppe, wie wir sie nennen wollen, ist mit einer viel dunkleren Tinte gezeichnet als die zweite, welche mit ebenderselben bräunlichen gemacht ist, mit der Schedel den Codex geschrieben hat. Schon dies ist ein Grund, nur diese letztere ihm zuzusprechen und für die oben aufgezählten besseren Blätter nach einem anderen Meister sich umzusehen. Aber noch mehr, man sehe an einzelnen Stellen in der Handschrift, wie ungeschickt eine Säule, ein Obelisk an den Rand hingezeichnet ist, (und diese Dingerchen rühren doch sicher vom Schreiber unseres Sammelbandes, mithin von Schedel her), und halte damit Gruppe 2, die schlechtere, zusammen, so wird man über deren gemeinsamen Ursprung nicht lange in Zweifel sein. Nun vergleiche man aber jene oben genannte Diana (fol. 290 b.) mit den übrigen Figuren dieses Blattes; man sehe auf fol. 45 ff. die von Schedel mit seiner bräunlichen Tinte hingezeichneten Curven und betrachte sodann die freie Linienführung, womit das Meer bei der bekannten Ariondarstellung (s. oben) und fol. 196 v., bei den beiden Säulen auf der Piazetta, angedeutet ist; ferner den Mercur, die Behandlung der Gewänder auf fol. 45 und 46 und sehe im Gegensatze zu diesen letzteren wieder fol. 29, 34 v., 37 u. A. an. Sehr interessant ist vor Allem fol. 46 v., weil man sieht, wie in einen von der zweiten Hand gezogenen Rahmen die erste hineinzeichnete. Nach alledem ist Schedel nur der Urheber der zweiten, schwächeren Gruppe im Codex 716, und wir haben uns somit für jene erste nach einem andern Meister umzusehen. Von diesem rühren auch der Arion und der Mercurius her, welche Dürer beeinflussten. Wer aber war dieser Meister? Nachdem ich einmal den Thatbestand festgestellt hatte, ging ich in die Ambraser Sammlung und nahm die beiden Dürer'schen Blätter zur Hand. Ein nennenswerthes Resultat gewann ich nicht und konnte nur constatiren, 1) dass die Contouren jener beiden Zeichnungen mit einer bräunlichen, jedoch noch etwas lichteren Tinte [15]) gezogen sind, als die im Codex für die Schrift verwendete und 2) dass die griechische Schrift auf dem Blatte 40 des »Kunstbuch Albrethen Dürers« (Mercur) von jener, die im Codex vorkommt, verschieden ist. Der erste Punct interessirte mich desshalb, weil ich, wie Professor Springer, anfangs auch für die Zeichnungen im Codex, Gruppe 1 nämlich, die Autorschaft Dürers in Anspruch

[14]) Apollo auf 290 v. ist ein Nürnberger Brustbild. Die beiden Gewandfiguren auf 290 b. r. sind Hercules und Bacchus (s. oben) und dazwischen ist oben und unten je ein Löwe, oben ein grösserer rechtshin und unten ein kleinerer linkshin: diese beiden sind Holzschnitte aus einem Buche, lassen beim Durchblicken sogar gothischen kleineren Text auf der Rückseite erblicken.

[15]) Respective Tusch.

zu nehmen mich versucht fühlte und die Gleichheit des Schreibmaterials jedenfalls ein Grund mehr zu dieser Annahme gewesen wäre, und der zweite Punct, weil ich mich fragte, ob die Epitheta des Mercur nicht etwa von Schedels Hand auf Dürers Zeichnung hingeschrieben worden seien? Die Bewahrheitung dieser letzteren Vermuthung hätte zur Bildungsgeschichte Dürers einen sehr interessanten Beitrag geliefert. Wir werden Dürer bei der Anfertigung der Skizzen im Codex als unbetheiligt ansehen müssen und nur nach wie vor dafür halten, dass er bei der Anfertigung jener Blätter in der Ambraser Sammlung von ihnen bestimmt worden ist.

Dürer ist also nicht der Urheber dieser Zeichnungen, aber dieselben sind Nürnbergisch. Das bedeutendste Denkmal graphischer Kunst aus der Zeit unmittelbar vor Dürer ist nun Hartmann Schedels Weltchronik, und dieses Werk gewährt vielleicht Anhaltspuncte zu einer näheren Bestimmung des Meisters, welchem Gruppe 1 im Codex 716 zuzuschreiben ist. Auf fol. 45 v. der Handschrift sehen wir einen schelmischen Teufel mit schwarzen Hörnern; man vergleiche damit Liber Cronicorum fol. 108 v. »Mathias Apostolus«, dessen Martyrium, wo ein kleiner Götze von der Säule fällt, der vier schwarze Hörnlein und eine Klaue hat, ähnlich wie jener Teufel auf obiger Zeichnung des Codex, auch die gleiche Schelmenmaske. Der links sitzende Betrübte ist bezüglich der Beinstellung und der Füsse zusammenzuhalten mit der Missgeburt mit 2 Köpfen auf fol. 151 der Chronik, Der reitende Teufel auf fol. 189 v. der Chronik mit eigenthümlichen Hörnern, Hängeohren, Klauen und Fratze am Knie ähnelt ebenfalls dem auf fol. 45 v. Die Säulencapitelle auf fol. 196 v. gleichen dem auf fol. 180 der Chronik vorkommenden (Rolandssäule in Magdeburg). Am meisten Aehnlichkeit haben die Figuren von Gruppe 1 der Zeichnungen ausser mit den soeben angeführten Blättern noch mit fol. 12 (homines diversarum fumarum) der Chronik. Da und dort sind es dieselben gedrungenen, wenig durchgebildeten Gestalten, welche den stärksten Gegensatz zu den markigen und doch feinen, zierlich schreitenden Figuren auf den von Wohlgemut herrührenden grossen Compositionen bilden. Wir werden nach alledem für diese Gruppe, sowie für die angeführten Illustrationen in der Chronik die Hand eines und desselben Meisters annehmen dürfen. Wer dieser gewesen, ob Wilhelm Pleydenwurff, der in der Schedel'schen Chronik selbst neben Wohlgemut als Meister der Illustrationen genannt wird. lässt sich auf Grund des vorhandenen Materials nicht entscheiden.

Joseph Dernjac.

Dürers Bild: Maria in der Landschaft mit vielen Thieren.

M. Thausing [1]) beschreibt eine colorirte Federzeichnung von Dürer in der Albertina: »Die Madonna in der Landschaft mit vielen Thieren, eigentlich eine heilige Familie, da im Mittelgrunde Joseph herankommt; im Hintergrunde eine weite, steile Berglandschaft mit der Verkündigung an die Hirten, im Vordergrunde eine Menge verschiedener Thiere, Vögel, Insecten, darunter ein halbgeschorener Pintsch, ein Fuchs an der Leine, ein Hirschschröter, eine Krabbe, eine Libelle und eine Schnecke, ein Uhu im hohlen Baumstamme, Papagei, Specht, Rothkehlchen und Bachstelze u. a., dazwischen allerlei Blumen, besonders eine hohe Schwertlilie und eine Päonie, alles sorgfältig ausgeführt in der auch bei Wolgemut beliebten Art und viel genauer als die fast bloss mit der Feder ausgeführte Madonna. Sie sitzt mit dem Buche im Schosse da, herabblickend auf das Kind, das ein Erdbeersträusschen in der Hand hält, es ist eine naive Huldigung der ganzen friedlich um sie versammelten Creatur. Die Behandlung der Hauptfigur steht aber nicht auf der Höhe derjenigen des Beiwerks, insbesondere die Draperie ist unsicher und verworren. Die Haltung der Madonna erinnert an jene mit der Meerkatze, doch hat sie hier den breitern, kurznasigen Typus, den Dürer später anwendet. Ein erster, etwas abweichender Entwurf, in grösserem Massstabe, ganz leicht und bloss mit der Feder gezeichnet, befindet sich in der Hausmann'schen Sammlung. Das Aquarell stammt offenbar aus Dürers früher Zeit, bald nach seiner Rückkehr von der Wanderschaft«. Das Blatt, wird anmerkungsweise hinzugefügt, wurde öfter in Oel copiert, ein Beispiel davon in der Galerie Doria in Rom als »Breughel«, ein anderes beim Duca di Cassano in Neapel u. a. Ein Kupferstich darnach von Egid. Sadeler.

Schon die verschiedenen Zeichnungen von ein und demselben Vorwurfe lassen erkennen, wie lieb er dem Meister geworden und wie sehr dieser bestrebt war, ihn würdig auszugestalten. Bei den Vor-

---

[1]) Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 1876. S. 169.

bereitungen zu einer Kunstausstellung, welche der Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens in Münster veranstaltete, lieferte der Graf von Landsberg-Velen und Gemen ein Gemälde, das bis auf kleine Aenderungen jenen Zeichnungen entspricht. Es war von seinen Vorfahren, jedenfalls von den Herren von Velen, die dreihundert Jahre lang das Amt der Drosten zu Papenburg bekleideten, auf dem Amtshause Altenkamp im Niederstift Münster wohl schon viele Decennien aufbewahrt, als es nach dem Landsberger Hof zu Münster übernommen wurde, wo es jetzt einen vornehmen Platz einnimmt. 40 cm hoch, $29\frac{1}{2}$ cm breit, in einer alten vergoldeten Umrahmung, gemalt auf Holz, ohne alle Retouche und Erneuerung, trägt es das Gepräge der Ursprünglichkeit und des hohen Alters, und obwohl die Farben etwas ermattet und an manchen Stellen kleine Farbenstückchen abgefallen sind, hat es noch ein einheitliches, wirkungsvolles Aussehen.

Der Grundton des Bildes ist dem Inhalt gemäss ein dunkeles Grün; die Ausführung erscheint bis in die kleinsten Einzeltheile sehr sorgfältig. Die kleinen Aenderungen oder Abweichungen bestehen theils in der Anordnung, theils in der Erweiterung des landschaftlichen Hintergrundes. In einem Gehege von zusammengebundenen Stäben sitzt Maria, angethan mit einem weissen Schleier und Untergewande; das graue, goldig geränderte Obergewand wallt nach rechts und nach links weit in die Landschaft hinab. Der viereckige Ausschnitt des Kleides auf der Brust ist roth besäumt, roth ist das Kissen, weiss das Windeltuch des Kindes, welches dem rechts, nicht in der Mitte, herannahenden Joseph das Erdbeersträusslein entgegenhält. Die Nimben sind golden, jene der Mutter und des h. Joseph rund, der des Kindes ist dreieckig aus goldenen Strahlen zusammengesetzt.

Hinter Joseph, also rechts, ein von einem Stacket umhegtes Haus mit steinernem, bezinntem Unterbau und einem hölzernen Oberbau, in welches von der Höhe des Hintergrundes Lastthiere getrieben werden. Links ein See mit Schiffen, daneben ein von Reitern belebter Weg, davor eine Hütte. In der Mitte oben, zu Häupten der h. Jungfrau, graues Gewölk, darin, gleichfalls in Grau, der Engel, links, etwas höher, grade über Maria, der Stern. Unter ihm nahen in der hohen, schwach bewaldeten Berglandschaft auf zwei Wegen bewaffnete Krieger mit Lastthieren, wahrscheinlich die Gefolgschaft der h. drei Könige, unter dem Engel weiden zerstreut die Schafe, indess die Hirten bewegt emporschauen. Im Vordergrunde rechts zu Füssen des h. Joseph, der auf einem mit einfacher Schutzstange versehenen Podest steht, ein Teich mit Schwänen, vor ihm ein Storch, etwas niedriger ein Eichelheher. Die übrigen Thiere und Pflanzen entsprechen in der Auswahl den Zeichnungen oder

vielmehr dem erwähnten, wohl gelungenen Kupferstiche. Somit haben wir eine ungemein reiche und belebte Darstellung: Oben den Himmel mit dem Stern und dem Engel, am Horizont das Wasser und überall das bewegte Treiben der Menschen, im Vordergrunde die Natur in ihrer prangendsten Entfaltung: die verschiedenartigsten Thiere und Pflanzen, wie das Land oder das Wasser sie hervorbringt und trägt, und in der Mitte dieses grossartigen Naturdramas die h. Mutter mit dem Kinde und der h. Joseph. Der oben vom Engel angeschlagene Ton des Frohlockens klingt in den Elementen, den Gewächsen, Thieren und Menschen heiter und lebensfroh wieder.

Das Abblättern von Farbentheilen hat namentlich die rechte Seite des Bildes betroffen und unter den Figuren auch die Gestalt Josephs, ferner das Kind an der rechten Hand und am Unterleibe, Maria an der Taille, auf der Brust und der rechten Seite des Antlitzes — doch sind die schadhaften Stellen, durch welche der Holzgrund hindurch scheint, ob auch zahlreich, so klein, dass weder ein Zug noch das Ganze darunter an Wirkung und Ausdruck verloren haben. Mancher wird solche Mängel lieber sehen, als ein Bild, das durch Restaurationen ergänzt und dabei um seine originale Physiognomie gebracht ist.

Am linken Rande, an der Rampe, worauf der Papagei sitzt, steht wohl erhalten in dunklen Zügen das Monogramm Dürers, das D eingeschlossen im A ohne Jahreszahl; da der Meister das so geformte Namenszeichen von 1496/97 jeder, auch der unscheinbarsten Arbeit mit auf den Weg zu geben pflegte, und seit 1503 erst regelmässig die Jahreszahl beifügte [2]), so wäre danach das Alter unseres Werkes im Allgemeinen zu ermitteln. Ist es eine Copie, so machen die äussern Umstände, die Ausführung und die Art der Behandlung auch für eine solche noch ein hohes Alter wahrscheinlich.

Zum Schlusse bemerke ich, dass in Münster auch ein auf Kupfer in halber Grösse gemaltes Brustbild Dürers mit seinem Monogramme zur Ausstellung gelangte, welches sich gleichfalls über jede Erinnerung hinweg im Besitze derselben Familie befindet. Es besticht durch eine ausgezeichnete Technik, Erhaltung und Farbenkraft; dass es aber nur Copie und wohl kaum mehr im Jahrhunderte des Meisters gemalt ist, beweisen der Gesichtsausdruck sowie die Form und der Inhalt der Inschrift: Imago. Alberti. Dureri / aetatis suae 32. 1503 / Obijt. 6. Aprilis ano 1523 (sic). Unter dieser Jahreszahl steht das Monogramm. Die ersten Zeilen verlaufen in Capitalen, die letzte besteht aus einer einfachen Antiqua. *J. B. Nordhoff.*

---

[2]) Vgl. Thausing a. a. O. S. 140, 357.

Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren.

Von Prof. **Salomon Vögelin** in Zürich.

(Fortsetzung.)

Illustrationen zur Vulgata.

a) Biblia Vtriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem etc. Lugduni apud Hugonem a porta M. D. XXXVIII.

Am Schluss: Excudebant Melchior et Gaspard Trechsel fratres 1538.

b) Gleichzeitige Separatausgabe der Holzschnitte:

Historiarum ueteris Instrumenti Icones ad uiuum expressae. Una cum brevi sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione. Lugduni sub scuto Coloniensi. M. D. XXXVIII.

Am Schluss: Excudebant Lugduni Melchior et Gaspar Trechsel fratres. M. D. XXXVIII.

(Pass. III p. 359 ff. Woltmann No. 1—91.)

Neben der beschriebenen Bilderserie zum Deutschen Alten Testament, die von Köln über Nürnberg und Augsburg nach Basel ihren Weg machte, gab es eine zweite, abweichende Reihenfolge von Illustrationen zur Vulgata des Alten Testaments, auch diese in der Hauptsache in festgeschlossener Ordnung. In manchen Scenen trifft sie mit der ersten zusammen und lehnt sich diesfalls an die Nürnberger Bilder an, wenn sie sie nicht geradezu copirt. Die Mehrzahl der Darstellungen aber sind neu. Diese Vulgata-Serie ward, soviel wir übersehen können, in Italien festgestellt, in Lyon reproducirt und bildete das Schema und Vorbild für Holbeins ebenfalls für eine Lyoner Bibel bestimmte Icones.

Schon Professor J. J. Mezger in seiner »Geschichte der deutschen Bibelübersetzung in der schweizerisch-reformirten Kirche,« Basel 1876 p. 104, hat die Verwandtschaft zwischen den Bildern der Lyoner Vulgata von 1522 und Froschauers Nachschnitten der Holbeinischen Icones hervorgehoben, ohne in-

dessen den richtigen Zusammenhang festzustellen. Diesen erkannte Herr Dr. E. His, der mir — unabhängig von dem Mezgerischen Buche — schrieb: »Es ist mir schon früher aufgefallen, dass in einer Lyoner Ausgabe der Vulgata von 1520, welche »Expensis notabilis viri Antonii Koberger Nurenburgensis« von Jean Marion gedruckt wurde und eine grosse Zahl Holzschnitte von Hans Springinklee und andern deutschen Künstlern enthält, eine Anzahl Darstellungen ziemlich genau mit denjenigen der Holbeinischen Icones übereinstimmen, so dass gar nicht bezweifelt werden kann, dass die einen den andern zum Vorbild gedient haben. Es sind namentlich die prophetischen Gesichte, welche in den Icones überschrieben sind: Isaiae VI und XXXVIII, Ezechielis I, XL, XLIII und XLVII, Danielis IIII, VII, VIII, XI. Nun habe ich neuerdings gefunden, dass mit verhältnissmässig wenig Ausnahmen die Holbeinischen Icones durch das ganze Alte Testament hindurch fast sämmtlich die nämlichen Momente behandeln, wie jene Lyoner Bibel, so dass nahezu jedes der Holbeinischen Bilder einem dieser, ohne Zweifel ältern, Bibel entspricht. Es ist dies wohl weder Zufall, noch lässt es sich mit einer hergebrachten Bilderserie erklären — denn es giebt ältere illustrirte Bibeln, bei welchen die Wahl der Momente theilweise eine andere ist; — ich glaube vielmehr, dass Holbein den Auftrag hatte, jene Bibel zum Vorbild zu nehmen. Bei einigen Bildern hat er sich merkwürdig genau an diese Muster gehalten, z. B. bei dem von Kindern verspotteten Narren Psalm LII.«

Diese der Lyoner Vulgata und Holbeins Icones gemeinsame Bilderfolge finde ich nun zuerst in der

Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti et sacrorum canonum: nec non et additione in marginibus varietatis diversorum textuum: ac etiam canonibus antiquis quatuor euangeliorum insertis: et accentu omnium vocabulorum difficilium signato: summa cum diligentia revisa correcta et emendata.

Am Schluss: Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti necnon et iuris canonici ac diversitatibus textuum: canonibusque euangeliorum ac quibusdam temporum incidentibus in margine positis et accentu singularum dictionum per venerabilem patrem fratrem Albertum castellanum venetum ordinis predicatorum studiosissime reuisa correcta emendata et ad instar correctissimorum exemplarium tam antiquorum quam nouorum incontrata comparata et collata: ac per nobilem virum dominum Lucamantonium de giunta florentinum diligenter Venetijs impressa: Leonardo Lauredano serenissimo Venetiarum Duce principante. feliciter explicit. Anno domini M. D. xi. v. calendas Junij. Laus Deo. In Quarto.

Am Anfang der Genesis steht ein Blatt, auf dem das Sechstagewerk in sechs quadratischen Bildern dargestellt ist: dann folgt zum Beginn des Textes, ebenfalls in Quadratform, Gott als Weltschöpfer von den Engeln umgeben, und von Kapitel III an bis zum Schluss des Alten Testamentes 86 je 0,043 hohe und 0,073 breite Querbilder (untermischt mit einigen andern, ganz verschiedenen Formates und Ursprunges). Diese 86 Bilder sind äusserst gering gezeichnet und roh geschnitten. In einzelnen Fällen schliessen sie sich, wie bemerkt, den Nürnberger Bildern an, im Uebrigen aber scheinen sie Italienischen Ursprunges, womit auch die Italienische Form der Inschriften stimmt (PROPICIATORIO, CANDELERO, RE).

Während nun dieser Cyklus in spätern Venezianischen Vulgaten und Italienischen Uebersetzungen mancherlei Erweiterungen erfuhr, wurde er in Lyon genau kopirt und stereotyp festgehalten. Denn vom Jahre 1512 an verlegten sich die Lyoner Buchdrucker geschäftsmässig auf den Nachdruck dieser Venezianer Vulgata. Nach Panzer erschien in Lyon von 1512 bis 1536 Jahr für Jahr eine Folioausgabe derselben, ja diese Ausgaben gehen noch über das genannte Jahr (mit welchen Panzers Annalen abbrechen) hinaus. Wie es sich dabei mit den Illustrationen verhält, lässt sich aus den uns vorliegenden Editionen mit vollkommener Sicherheit erkennen.

Die erste Lyoner Ausgabe:

Biblia cum concordantijs veteris et novi testamenti necnon et iuris canonici: ac diversitatibus textuum: canonibusque evangeliorum ac quibusdam temporum incidentibus in margine positis: per venerabilem patrem fratrem Albertum castellanum venetum ordinis predicatorum studiosissime revisa correcta et emendata: et ad instar correctissimorum exemplarium tam antiquorum quam nouorum incontrata comparata et collata per M. Jacobum Lugduni impressa Expensis notabilis viri Anthonii Koberger de Nuremburgis. feliciter explicit. Anno domini M. D. xij j. calendas Augusti. (Panzer, Annales Typogr. VII p. 300 No. 205.)

Auf der Basler Universitätsbibliothek.

Biblia cum concordantijs — — — collata. Accedunt ad hec ex viginti de antiquitatibus et iudeorum bello Josephi libri exhauste autoritates: quas utriusque iuris professor dominus Johannes de gradibus concordantibus congruisque apposuit locis. Impressa autem Lugduni: per M. Jacobum Sacon. Expensis notabilis viri Antonii Koberger Nurembergensis. Feliciter explicit. Anno nostre salutis Millesimo quingentesimo decimo septo. Die vero decimoseptimo mensis Decembris.

Mit Sacons Signet. Auf dem Titelblatt Johannes der Täufer in einer sinnlosen Renaissance-Architektur mit den Wappen des Deutschen Reiches und der Stadt Nürnberg (Panzer, l. c. No. 293). Vergl. Butsch, die Bücherornamentik der Renaissance, Tafel 36.

In diesen beiden Lyoner Vulgaten entsprechen die 86 Holzschnitte Stück für Stück denjenigen der Venezianer Vulgata von 1511. Sie sind, auch im Format aufs Genaueste übereinstimmend, nach jenen geschnitten. Auch in den Inschriften hielt sich der Holzschneider genau an seine Vorbilder (daher die Italienischen Formen beibehalten sind); da er aber nicht Lateinisch verstand, so gab es bei undeutlichen Abdrücken der Venezianer Bilder sinnlose Copien, z. B. bei dem Gesicht des Ezechiel anstatt SECVNDVM LATINOS MUNDM L. und anstatt SECVNDUM HEBREOS: SEOVNDVM H. Im Uebrigen sind diese Lyoner Holzschnitte noch bedeutend geringer als die Venezianischen.

Abermals exact übereinstimmend in der Reihenfolge dieser 86 Bilder ist:

Biblia — — — Impressa autem Lugduni per M. Jacobum Sacon. Expensis n. v. Antonii Koberger Nuremburgensis. F. e. Anno n. s. Millesimo quingentesimo decimo octavo. Die vero decimo mensis Maji (Panzer l. c. No. 366).

Das Unterscheidende dieser Auflage gegenüber den beiden frühern Kobergerschen besteht nun aber darin, dass 1) noch ein 87. Bild als Schlussbild der ganzen Serie dazugekommen ist (Die himmlischen Reiterscharen über

Jerusalem, II. Machabeorum V), und 2) eine grosse Anzahl der alten geringen Holzstöcke durch neue etwas grössere (0,06 hoch und 0,087 breit) ersetzt sind. Dieselben geben durchaus die Sujets der alten, nur sind sie freier und ausgeführter behandelt, übrigens unter sich selbst wieder so verschieden, dass man nicht weiss, hat man hier Einen oder mehrere Zeichner vor sich. Das aber springt in die Augen, dass diese neuen grösseren Holzschnitte (wie auch das Titelbild und das Schlussblatt des Alten Testamentes: eine Anbetung der Hirten, beide schon 1516) von Deutscher Hand sind. In diesen neuen Holzschnitten sind überall die Inschriften weggelassen und die Figuren in das Zeitcostüm gekleidet.

Wieder eine verschiedene Ausgabe ist:

Biblia — — — Impressa Lugduni per Joannem Marion Exp. n. v. Antonii Koberger Nuremburgensis. F. e. Anno n. s. Millesimo quingentesimo vigesimo. Die vero duo decimo mensis Decembris (Panzer, l. c. No. 434). — Basler Universitätsbibliothek.

Hier sind nun alle alten Stöcke bis auf acht Nummern (76—78 die Visionen des Ezechiel vom neuen Jerusalem, 81 die Genealogie, 83—86 die Propheten Hosea, Joel, Habakuk und Sacharia) durch grössere Deutsche Bilder ersetzt. Ferner sind einige Scenen neu hinzugekommen, so dass die Querbilder jetzt 91 betragen (Genesis I inbegriffen). — Das Titelblatt zeigt in einer brillanten Renaissance-Architektur den knienden Hieronymus.

Endlich die zwei Ausgaben:

Biblia — — — Impressa Lugduni per M. Jacobum Sacon. Exp. n. v. Antonii Koberger Nureburgensis. F. e. Anno n. s. 1521 Nono Cal'. Augusti que est 24. Julij (Panzer, l. c. No. 447).

und:

Biblia — — — Impressa Lugduni per M. Jacobum Sacon. Exp. n. v. Antonii Koberger Nuremburgensis. F. e. Anno n. s. 1522. Ad decimumquintum Kalendas decembris (Panzer, l. c. No. 460).

Sie enthalten Wiederabdrücke der Bilder von 1520 mit einigen Abweichungen theils in der Reihenfolge, theils durch doppelten Druck, theils durch Auslassung einzelner Stöcke. So kommt Ed. 1521 auf 85, Ed. 1522 auf 86 Bilder.

Während Koberger solchergestalt die alten, ursprünglich Italienischen Bilder durch neue, bessere, Deutsche ersetzte, fuhren die andern Lyoner Verleger fort, in ihren Vulgaten-Ausgaben geringe Nachschnitte nach jenen Italienischen Holzschnitten (und einzelnen Kobergerschen Zusatzbildern) zu geben. Hieher gehören z. B.

Biblia — — — Lugduni impressum per Johannem moylin alias de cambray. Impensis honesti viri Stephani gueynard alias pinet ejusdem ciuitatis ciuis et bibliopola (sic) Anno a natiuitate domini millesimo quingentesimo vigesimo. Die vero tertio mensis Decembris (Panzer, l. c. No. 429).

Biblia — — — Impressa Lugduni: per M. Jacobum Mareschal. Fel. expl. A. n. s. 1523. Die vero X Marcij (Panzer, l. c. No. 477).

Biblia — — — Impressa Lugduni: per Jacobum Mareschal. Fel. expl. Anno n. s. 1526. (Panzer, l. c. No. 527.)

BIBLIA sacrosancta Testamenti Veteris et Noui, iuxta vulgatam quam dicunt aeditionem — — — His (indicibus) accesserunt rerum praecipuarum Icones summa arte et fide expressi — Venundantur Lugduni apud Jacobum Giuntam 1548 (sic). — Am Schluss: Excudebat Theobaldus Paganus Lugduni, 1546 (sic). Mit einigen Zusatzbildern.

Aber auch die neuen Kobergerschen Stöcke wurden von andern Verlegern abgedruckt. Ich finde sie z. B. in folgenden Quartausgaben:

Biblia Sacra — — Lugduni apud Guilelmum Boulle. — Am Schluss Guilelmus Boulle excudebat Lugduni 1542.

Biblia Sacra — — Lugduni apud Jacobum de Millis 1561- (Das Schlussblatt fehlt in der Ausgabe, die mir vorliegt.)

In beiden Ausgaben finden wir die genaue und complete Serie der alten Lyoner Illustrationen zur Vulgata wieder.

Diese Uebersicht beweist, wie fest eingebürgert dieser Cyklus alttestamentlicher Bilder war, wie gute Geschäfte also die Lyoner Verleger mit ihren Vulgaten machten, die dieselben enthielten. Für eine Lyoner Vulgata sind denn auch Holbeins Icones entstanden. Dieselben entsprachen den grössern Kobergerschen Bildern schon äusserlich bis auf den Millimeter, denn sie sind wie diese 0,06 hoch und 0,087 (nicht wie Woltmann angiebt 0,08) breit. Auch in der Reihenfolge der Bilder der Lyoner Vulgaten und der Holbeinischen zeigt sich eine fast vollständige Uebereinstimmung.

In sämmtlichen Ausgaben der Lyoner Vulgaten, 1511—1526, steht am Anfang der Genesis ein Blatt, das Sechstagewerk Gottes in sechs Bildern, die im Format den folgenden entsprechen.

Dann folgen jedesmal an der Spitze des betreffenden Kapitels die Einzeldarstellungen:

Lyon. Genesis. Cap. I.

GottVater mit segnender Gebärde zwischen den Engeln thronend.

Holbein hat keine diesen Bildern entsprechende Vorstellungen; doch liegt es nahe zu vermuthen, dass solche in Aussicht genommen waren, bei der Unterbrechung aber, die das Werk erlitt, nicht zur Ausführung kamen.

Lyon. Cap. III.

Doppelbild: Der Sündenfall. Die Austreibung der ersten Eltern aus dem Paradies, letztere eine Copie nach Dürers kleiner Holzschnittpassion.

Holbein 1. Der Sündenfall, ganz frei componirt.
In den Separatausgaben der Icones ist das Blatt ersetzt durch Nr. 1—4 der Todesbilder.

Lyon. Cap. VII.

Die Arche Noahs.

Holbein 2. Genesis VII. ARCHA NOI. In's Querformat gebrachte Abbreviatur des Blattes DER KASTE NOE in Th. Wolffs Pentateuch von 1523, von der Lyoner Bibel ganz unabhängig in der Composition.

Lyon. Cap. XI.

Der Thurmbau zu Babel.

Holbein 3. Genesis XI. Dasselbe, ganz frei componirt.

Lyon. Cap. XVIII.

Abraham kniet vor den drei Engeln.

Holbein 4. Genesis XVIII. Dasselbe. Während Holbein das Lyoner Bild für die entsprechende Illustration von Adam Petri's Altem Testament vom Christmond 1523 benützte, ist unser Blatt völlig frei componirt und durch die höchst charakteristische Figur der lauschenden Sarah bereichert.

Lyon. Cap. XXII.

Im Vordergrund Isaak trägt das Opferholz, Abraham das Opferfeuer. Im Hintergrund: Abrahams Opfer.

Holbein 5. Genesis XXII. Abrahams Opfer: völlig frei, von allen frühern Darstellungen dieses Gegenstandes absehend.

Lyon. Cap. XXVII.

Isaak segnet den Jakob. Im Hintergrund: Esaus Jagd.

Holbein 6. Genesis XXVII. Dieselbe Darstellung, völlig neu componirt.

Lyon. Cap. XXXVII.

Joseph wird von seinen Brüdern aus der Grube herausgezogen und den Ismaelitischen Kaufleuten verkauft.

Holbein 7. Genesis XXXVII. Dasselbe, völlig neu komponirt.

Lyon. Cap. XLI.

Pharao auf seinem Lager schlafend. Rechts und links von seinem Schlafgemach die sieben fetten und die sieben magern Kühe.

Holbein 8. Genesis XLI. Pharao auf seinem Lager schlafend. Im Hintergrund links die fetten und die magern Kühe und Aehren; völlig neu componirt; auch darin hat sich Holbein selbständig gehalten, dass er dem König nicht die Krone, sondern eine Nachtmütze auf den Kopf giebt.

Lyon. Cap. XLVIII.

Jakobs Segen. Vor dem Bette Jakobs steht Joseph, im Hintergrund des Zimmers sind seine übrigen Söhne aufgestellt.

Holbein 9. Genesis XLVIII. Jakob adoptirt die Söhne Josephs. Diese knien vor dem Bette Jakobs, der ihnen die Hände auflegt. Hinter ihnen steht Joseph und versucht, sie seinem Vater nach der Folge ihrer Geburt vorzustellen. Auf der rechten Seite des Bettes Jakobs übrige Söhne.

Lyon. Exodus. Cap I.

Josephs Begräbniss. Pharao ertheilt den Wehmüttern den Befehl, die Knäblein der Israeliten zu

beseitigen, wogegen sie aber kniefällige Vorstellungen machen. Im Hintergrund werden die Israelitischen Knäblein von einer Brücke herunter ins Wasser geworfen.

Holbein 10. Exodi I. Dieselben drei Vorstellungen, die beiden ersten ganz neu componirt, die dritte angedeutet.

Lyon. Cap. III.

Moses zieht vor dem brennenden Busch seine Schuhe aus. Im Hintergrund: Moses verwandelt seinen Stab in eine Schlange.

Holbein 11. Exodi III. Moses zieht vor dem brennenden Busch seine Schuhe aus; völlig neu componirt.

Lyon. Cap. V.

Moses und Aaron vor Pharao. Ein Israelite wird von einem Aegypter geschlagen. Im Hintergrund: Moses kniet vor Gott.

Holbein 12. Exodi V. Moses und Aaron vor Pharao. Im Hintergrund: Misshandlung der Israeliten, welche Steine schleppen; völlig neu componirt.

Holbein 13. Exodi XIIII et XV. Pharaos Untergang im Rothen Meere. Diese durch ihre kleinen Figuren ganz aus dem Rahmen der übrigen fallende Vorstellung hat in keiner der Vulgata-Ausgaben, unsers Wissens überhaupt in keiner xylographischen Bibelillustration ein Vorbild. Es ist eine freie Erfindung Holbeins, welche in deutlicher Gliederung und Belebung einer unübersehbaren Menschenmenge das Unerhörte leistet.

Lyon. Cap. XVI.

Das Mannahlesen.

Holbein 14. Exodi XVI. Dasselbe; aber völlig frei componirt.

Lyon. Cap. XIX.

Moses, auf dem Sinai knieend, empfängt von Gott die Gesetztafeln. Im Vordergrund: Die Israeliten in ihren Zelten gelagert.

Holbein 15. Exodi XIX. Moses steht vor Gott auf dem Sinai. Im Hintergrund stehen die Israeliten vor ihren Zelten.

Lyon. Cap. XXV.

Die heiligen Geräthe der Stiftshütte.

Holbein 16. Exodi XXV. Dieselben, an das Blatt 6 von Th. Wolffs Pentateuch anschliessend.

Lyon. Cap. XXXIIII.

Moses kniet vor Gott. Vor ihm liegen die Gesetztafeln. Im Hintergrund die Zelte der Israeliten.

Holbein 17. Exodi XXXIIII. Dasselbe; frei componirt.

Lyon. Leviticus. Cap. I.

Moses steht vor Gott; hinter Moses drei Männer,

deren vorderster eine offene Schrift in den Händen hat.

Holbein 18. Levitici I. Moses steht — allein — vor Gott. Im Hintergrund ein Brandopfer (von welchem das Capitel handelt).

Lyon. Cap. VIII. Hier folgt in der Vulgata von 1520 eine Vorstellung, die in den andern Ausgaben entweder fehlt oder an den Anfang des Deuteronomion gesetzt ist:

Moses schreibt sitzend in ein grosses vor ihm aufgeschlagenes Buch die Vorschriften, die ihm Gott diktirt. Moses blickt nach dem hinter ihm sichtbaren Gott zurück. Vor ihm stehen zwei Männer.

Holbein 19. Levitici VIII. Moses kniet vor Gott auf dem Berge. Im Hintergrund das Lager der Israeliten, wo gekocht wird. Die Ueberschrift dieses Blattes in den Icones: MOYSES iussu DOMINI turba undique ante foras tabernaculi congregata Aaronem et filios eius consecrat — giebt den Inhalt des VIII. Capitels des Leviticus, mit diesem Capitel hat aber unser Bild durchaus Nichts zu schaffen.

Lyon. Cap. X.

Aarons Söhne vom Feuer verzehrt.

Holbein 20. Levitici X. Dasselbe; ganz frei componirt.

Lyon. Cap. XIX.

In den Ausgaben von 1516, 1518, 1520, 1522 die Wiederholung der Bilder zu Exodus XIX.

Holbein 21. Levitici XIX. Moses steht auf dem Berge vor Gott. Am Fuss des Berges Weinlese und Erndte in einer hübschen Schweizerlandschaft. Es ist dies eine Darstellung des gelobten Landes mit Beziehung auf Vers 9 und 10.

Lyon. Cap. XXV.

Im Vordergrund knien zwei Frauen, die eine mit gefalteten Händen, die andere ein Lämmlein in den Armen vor dem Priester AARON (so bezeichnet Ed. 1516), der unter der Thüre der Stiftshütte steht. Im Hintergrund kniet Moses vor Gott und scheint Aaron Anweisungen zu geben. — Das Bild wird sich, obwohl es seit 1511 in allen Ausgaben bei Capitel XXV steht, doch auf Capitel XXIII (Vers 18) beziehen.

Holbein hat dasselbe weder nachgebildet noch ersetzt.

Lyon. Numeri. Cap. I.

Auf Gottes Anordnung zählt Moses das Volk.

Holbein 22. Numeri I. Auf Gottes Anordnung zählen Moses und Aaron das Volk — in nahem Anschluss an das Lyoner Bild.

Lyon. Cap. III.

Das Lager der Israelitischen Stämme.

Holbein 23. Numeri II. Copie des Lyoner Bildes. Das in der Mitte des Lagers befindliche TABERNACVLVM ist hier im Sinn der Renaissance als ein Polygon mit Kuppel stilisirt. Die Namen der Stämme

oder Himmelsgegenden sind richtiger angegeben als in der Vorlage und verrathen eine gelehrte Beihülfe.

Lyon. Cap. XVI.

Untergang der Rotte Korah, von Gott angeordnet.

Holbein 24. Numeri XVI. Untergang der Rotte Korah, ganz frei componirt.

Lyon. Cap. XXI.

Moses richtet die eherne Schlange auf.

Holbein 25. Numeri XXI. Dasselbe, aber ganz frei componirt.

Lyon. Cap. XXXI.

Die Weiber und Kinder der Midianiter werden dem Moses gefangen vorgeführt.

Holbein 26. Numeri XXXI. Dasselbe, in Anlehnung an die Lyoner Bibel.

Lyon. Deuteronomion. Cap. I.

In den ältern Ausgaben das Bild, das die Ausgabe von 1520 bei Leviticus VIII giebt. In den spätern Ausgaben Wiederholung des Bildes zu Leviticus I.

Holbein 27. Deuter. I. Moses, gestützt auf das vor ihm aufgeschlagene Gotteswort, ermahnt eindringlich die vor ihm stehende Volksmenge. Diese steht zum Theil innerhalb, zum Theil ausserhalb der Halle, in welcher Moses seinen Sitz hat.

Lyon. Cap. V.

Moses ermahnt stehend das um ihn herum kniende Volk.

Holbein 28. Deuter. V. Dasselbe, aber ganz frei componirt.

Die Citate bei diesen beiden Bildern: 27) Deuter. I und 28) Deuter. V entsprechen der Bibelausgabe von 1538. In der gleichzeitigen Ausgabe der Icones und den folgenden kommt zuerst Nr. 28 (Moses in solitudine campestri), dann Nr. 27 (Moses de discendis etc.). Beide Bilder sind in der Icones von 1538 überschrieben Deuter. I, in den folgenden Ausgaben dagegen steht über Nr. 27 Deuter. IIII.

Lyon. Cap. XVIII.

Moses sitzt in offener Halle und unterweist zwei vor ihm stehende Priester. Zu seinen Füssen steht ein Lämmchen. Links brennt auf einem Holzstoss ein Zauberbuch; daneben liegen ein Todtenkopf, eine Flasche und Würfel.

Holbein 29. Deuter. XVIII. Moses sitzt an eine Mauer gelehnt und unterweist die Priester über die am Boden gebunden liegenden Opferthiere.

Lyon. Josua. Cap. X.

Die Schlacht, in der Josua fünf Kananitische Könige schlägt. Einzig in der Ausgabe von 1520, auch von Holbein nicht wiederholt.

Lyon. Cap. XII.

Josua steht über den Leichen der 31 von den Israeliten erlegten Kananitischen Könige.

Holbein 30. Josua XII. Dasselbe, in Anlehnung an das Lyoner Bild.

Lyon. **Judices.** Cap. I.

Die Kinder Josephs bemächtigen sich durch Verrath der Stadt Bethel.

So in den Ausgaben 1511—1520. Dagegen wiederholt sich 1521 das vorige Bild, und 1522 steht hier die Schlacht, die 1520 zu Josua X eingerückt ist, und die also hier auf den Sieg Juda's über Adoni-Bezek bezogen ist.

Holbein 31. Judicum I. Die Verstümmelung des Adoni-Bezek. Im Hintergrund eine Schlacht. Dies beweist, dass hier Holbein die Ausgabe von 1522 vorgelegen. Diese abscheuliche, von Holbein frei gewählte Scene lag ganz im Geschmack der Zeit. Wir finden das Holbeinische Bild z. B. auch für Glasgemälde verwendet.

Lyon. **Ruth.** Cap. I.

Boas unter den Schnittern trifft Anordnungen zu Gunsten der Ruth.

Holbein 32. Ruth II. Dasselbe, aber ganz frei componirt.

Lyon. **Liber Regum primus.** Cap. I.

Elkana mit seinen beiden Frauen.

Holbein 33. I. Regum I. Hanna, von Pennina gereizt, weint, wird aber von Elkana getröstet. Diese schon von van Mander und Sandrart hervorgehobene Darstellung schliesst sich in der Anordnung sehr genau an das Lyoner Vorbild an, erhebt sich aber in der Ausführung hoch über dasselbe. Uebrigens ist auch das Lyoner Bild nicht das erste Original, sondern die Anordnung dieser Scene findet sich schon in Kobergers Bibel von 1483 und den Augsburger Nachschnitten.

Lyon. Cap. X.

Samuel salbt den Saul zum Könige. Hinter Saul zwei Männer.

Holbein 34. I. Regum X. Dieselbe Vorstellung, ganz frei componirt; nur darin zeigt sich eine sonderbare Abhängigkeit von der Lyoner und den ältern Vorlagen, dass Saul bereits bei diesem Akt Krone und Scepter trägt.

Lyon. Cap. XVII.

Rechts steht David im Königspalast vor Saul und bittet ihn um die Erlaubniss, mit dem Riesen zu kämpfen. Links schleudert David dem Goliath einen grossen Stein an die Stirne.

Holbein 35. I. Regum XVII. David tritt vor Goliath hin und schwingt seine Schleuder gegen ihn. Im Hintergrund die beiden Heere. Auch diese Vorstellung hat die Lyoner-

bibel ganz genau aus der Koberger'schen von 1483 oder ihren Nachschnitten entnommen, hat aber seltsamer Weise dem David (beidemale, im ältern und im jüngern Bilde) schon die Königskrone gegeben. Holbein, im Uebrigen ganz frei, hat diesen Anachronismus beibehalten.

Lyon. Cap. XXIII.

Vor König Saul, der in offener Halle steht, kniet ein Bote, der ihm Davids Aufenthalt meldet. Im Hintergrund besprechen sich in einem Wald zwei junge Männer, welche 1511 bis 1516 als DAVIT und IONATA bezeichnet sind. — Es spricht daher die Wahrscheinlichkeit dafür, dass

Holbein 36. I. Regum XXIII. Ein König empfängt eine Botschaft, die ihn sehr in Aufregung versetzt — dieselbe Scene darstelle, und nicht Vers 1 des Capitels, wie die Icones das Bild deuten: DAVIDI nuntiatur Philisthæos Ceilam oppugnasse et areas diripuisse: qui consulto bis Domino, Ceilam a Philisthæis liberat.

Lyon. Liber Regum secundus. Cap. I.

Im Hintergrund die Schlacht der Israeliten gegen die Philister. Rechts im Vordergrund stürzt sich Saul in sein Schwert, links überbringt ein Bote die Krone Sauls dem David, welcher — schon die Krone auf dem Haupt — sein Gewand zerreisst. Diese Vorstellung ist die genaue Nachbildung derjenigen der Koberger'schen Bibel von 1483, resp. ihrer Nachschnitte.

Holbein 37. II. Regum I. Im Hintergrund die Schlacht und Sauls und seines Waffenträgers Tod. Im Vordergrund rechts empfängt David mit Scepter und Krone, an der Spitze seines Gefolges, die Nachricht von Sauls Tode, und zerreisst sein Gewand. Ganz frei componirt.

Lyon. Cap. VIII.

Die Verwüstung des Philisterlandes.

Holbein 38. II. Regum VIII. Dieselbe Vorstellung, dem ältern Bilde der Lyoner Vulgaten (1511—1518) auffallend näher stehend als dem spätern (1520 ff.).

Nun folgen bei Holbein zwei ihm ganz eigenthümliche Bilder.

Holbein 39. II. Regum XI. DAVID ab exercitu Vriam revocat etc. Es scheint der Moment von Vers 10 angedeutet, wo David dem Urias zuspricht, er möge doch in seinem Hause schlafen.

Nach Woltmann existirt von diesem Blatt im Museum zu Basel noch ein früherer Zustand mit schlecht geschnittenem Hintergrund, welcher das Innere des Gemaches darstellt. Diese Angabe berichtigt nun Herr Dr. E. His nach genauerer Prüfung dahin, dass auf dem fraglichen, mit breitem Rand versehenen Probedruck vielmehr mit der Feder dem Stuhl ein Thronhimmel mit Vorhang beigefügt, ebenso rechts (resp. links) eine Mauer und der Fussboden angedeutet ist. Es ist also, wie das Amerbachische Verzeichniss,

das Woltmann a. a. O. citirt, ganz richtig angiebt: »David cum Uria ex Holbeini Bibliacis. Appictum est hic velum.«

Holbein 40. II. Regum XII. DAVID arguitur homicidii a Nathan, proposita illi parabola divitis et pauperis. Rabbath urbs Ammonitarum a Dauide expugnatur.

Woltmann hat dieses Bild in einem Nachschnitt mitgetheilt (I. Auflage II. p. 68 — II. Aufl. p. 233) und giebt im Anschluss an die Lateinische Ueberschrift die Auslegung, der vor David kniende Mann sei der Prophet Nathan. Allein der strafende Prophet kann kaum knieen. Man müsste dann sagen: Anstatt des Propheten erscheine der in der Parabel erwähnte Geschädigte selbst vor dem König, um Recht zu suchen, doch ist dieser ja nur eine fingirte Person[1]). Nach van Mander und Sandrart zeigt das Bild, »wie des Urias Tod dem David angekündigt wird« — eine Erklärung, zu welcher die verlegene Haltung des Königs trefflich passt. Indessen wäre auffallend, wenn dieser Geschichte vom Tod des Urias — und dieser allein — zwei Bilder gewidmet wären. Vielmehr führt die Schlacht unter den Mauern einer Stadt im Hintergrund und das Vieh, das von dorther nach dem Vordergrund getrieben wird, darauf, an die Einnahme der Stadt Rabbah durch Joab zu denken, die am Schluss desselben XII. Kapitels erzählt wird (Vers 27: »Joab sandte Bothen zu David und liess ihm sagen, ich habe wider Rabbah gestritten und die Stadt gewonnen.« — Vers 30: »David führte auch sehr viel Raub aus der Stadt.«) Dieser Auslegung (von Herrn Dr. His) steht nur das entgegen, dass David keineswegs aussieht wie einer, der eine Siegesbotschaft empfängt. Man muss wohl auf eine allseitig befriedigende Erklärung dieser Vorstellung verzichten. So scheint es schon den alten Verlegern ergangen zu sein. Denn das Blatt fehlt sowohl in der Ausgabe der Icones von 1538, als auch in den Bibelausgaben von 1538 und 1544, sowie in Froschauers Bibel von 1531 (s. unten). Man wusste eben mit dem Bilde Nichts anzufangen.

Lyon. Cap. XIIII.

Das Weib von Thekoa bittet David um Absaloms Rückkehr. Unter der Pforte des Gemaches, in dem dies geschieht, hebt David den vor ihm knienden Absalom auf.

Holbein 41. II. Regum XIIII. Das Weib von Thekoa kniet vor dem König. Dieser giebt im Hintergrund dem vor ihm knienden Absalom einen Verweis.

Lyon. Cap. XX.

Joab ersticht den Amasa meuchlings.

In allen Ausgaben der Vulgata (1511—1522) geschieht dies unter einem Thorbogen, was auf eine ursprüngliche Beziehung dieses Bildes auf Abners Ermordung durch Joab unter dem Thor von Hebron (II. Samuel III. 27) oder auf eine Verwechslung beider Begebenheiten

---

[1]) Diess scheint allerdings die richtige Auslegung der Bilder zu sein. Herr Prof. Woltmann macht uns auf das Breviarium Grimani aufmerksam, wo eine Darstellung zu Nathans Parabel: König David mit Umgebung auf dem Thron. Vor ihm kniet in Volkstracht der Arme mit seinem Schaf.

hindeutet. Denn Amasa's Ermordung fand statt »beim grossen Stein zu Gibeon« (XX. Vers 8).

Holbein 42. II. Regum XX. Joab ermordet den Amasa meuchlings beim grossen Stein von Gibeon, der vor dem Stadtthor liegt. Durch letzteres zieht Joabs Volk aus (Vers 12). Dieses Bild ist also von Holbein oder seinem Beirath sorgfältig nach dem Bibeltext revidirt worden.

Lyon. **Liber Regum tertius.** Cap. I.

Vor einem jugendlichen Könige kniet eine Frau. Im Hintergrund das Begräbniss eines Königes. Nach dem klaren Augenschein zeigt das Bild Bathseba, wie sie von ihrem Sohne Salomo verlangt, er möge seinem Stiefbruder Adonia die Abisag zum Weibe geben. (Capitel II. Vers 12—19) — im Hintergrund Davids Begräbniss (Capitel II. Vers 10). Zum Ueberfluss wird diese Erklärung noch erhärtet durch die Illustration der alten Deutschen Bibeln, denen unsere Vorstellung nachgebildet ist. Dort steht über dem todten Könige der Name DAVID, über dem jungen SALOMON und über der knienden Frau BERSABEA. Das Bild bezieht sich also auf das zweite Kapitel des dritten (nach unserer Zählung ersten) Buches der Könige; und wirklich steht es auch in den genannten Deutschen Bibeln an jener Stelle. In den Vulgaten dagegen ist es, offenbar um dem ganzen Buch als Titelbild zu dienen, dem ersten Kapitel vorgesetzt worden.

Holbein 43. III. Regum I. Vor einem abgezehrten, altersschwachen Könige kniet eine Frau. Im Hintergrund ein Begräbniss.

Unverkennbar haben wir hier die im I. Capitel Vers 15—21 erzählte Scene vor uns, wie Bathseba vor dem greisen König David kniet, und ihn um die Sicherung der Thronfolge ihres Sohnes Salomo anfleht — im Hintergrund der bald darauf eingetretene Tod Davids. Das Bild trägt aber in den Icones die Ueberschrift: ABISAG puella pulchra seni Dauidi frigido datur, quæ eum dormientem calefaciat.

Der Hergang, der zu dieser Veränderung der Darstellung und dann zu der spätern unrichtigen Deutung derselben führte, ist klar. Holbein hat, da ihm die Aufgabe gestellt war, das bei Capitel I. stehende Bild der Vulgata zu reproduciren, dieses Bild geprüft, und da er in jenem Capitel keinen Anhalt für dasselbe fand, es durch eine andere, an dieser Stelle wirklich erzählte Begebenheit ersetzt. Der Verleger erkannte denn auch, als das Bild 1538 in der Separatausgabe der Icones mit einer Ueberschrift versehen wurde, dass wir es hier nicht mit dem jungen Salomo, sondern mit dem alten David zu thun haben, und suchte im I. Kapitel nach einer entsprechenden Scene. Er beruhigte sich aber schon bei Vers 1—4 und überschrieb das Bild wie angegeben, obwohl jener Vorgang mit unserer Vorstellung Nichts gemein hat.

Hier haben wir also den Beweis, wie die Ueberschriften der Icones oft willkürlich und unrichtig gefertigt wurden, und dass ihnen demnach in Fällen strittiger Auslegung eines Bildes keinerlei Autorität zukommt. Als wahrscheinlich ergiebt sich, dass die Holzstöcke in Basel mit der Angabe des Buches und des Capitels versehen wurden und dass dann der Lyoner Ver-

leger in dem betreffenden Capitel auf gut Glück nach einer entsprechenden Vorstellung suchte. Dabei konnte er, der Natur der Sache nach, in den seltensten Fällen fehlgreifen. Hier aber geschah es dennoch dank einer ausserordentlichen Flüchtigkeit.

Lyon. Cap. V.

Salomo empfängt den Boten König Hirams.

Holbein 44. III. Regum V. Dasselbe, aber frei componirt. Schon van Mander und Sandrart nennen die Nummern 33, 40, 43 und 44 »sehr herrlich und über alle moderne Manier«.

Lyon. Cap. XIIII.

In allen Ausgaben 1511—1522 übereinstimmend:

Eine Schlacht, für welche aber in diesem Kapitel kein Anhalt vorhanden ist.

Holbein 45. III. Regum XIIII. ersetzt daher diese Vorstellung durch ein neues Bild, eines der allerausdrucksvollsten: Ahia, der Sohn des Königs Jerobeam, stirbt im Augenblick, wo seine Mutter über die Schwelle tritt. (XIV, 17.)

Lyon. Cap. XVIII.

Das himmlische Feuer verzehrt auf das Gebet des Propheten Elias dessen Opfer.

Holbein 46. III. Regum XVIII. Dasselbe, aber völlig frei, mit Beifügung der Baalspriester und der Volksmenge.

Lyon. Liber Regum quartus. Cap. II.

Rechts zerreisst Elisa, dem der gen Himmel fahrende Elias seinen Mantel zuwirft, sein Gewand. Links fallen auf des Elisa Geheiss die Bären über die Knaben her, die ihn verspottet.

Holbein 47. IIII. Regum II. Auf des Elisa Gebet fallen die Bären über die ihn verspottenden Knaben her. Im Hintergrund blickt Elisa dem gen Himmel fahrenden Elias nach.

Lyon. Cap. XI.

Ein bärtiger König (1511, 1516, 1518, ausdrücklich als IOIADA bezeichnet) sitzt auf dem Thron. Vor ihm zerreisst ATHALIA ihr Gewand. Dieselbe wird sodann vor dem Hause von einem Soldaten umgebracht.

Anstatt dieser verworrenen Darstellung giebt

Holbein 48 IIII. Regum XI. die Scene nach dem biblischen Bericht: Der Knabe Joas sitzt inmitten des Volkes auf dem Königsthron. Der Hohepriester Jojada gebietet, die hereinstürmende, ihr Gewand zerreissende Athalia hinauszuführen. — Dieselbe wird im Hintergrund zusammengehauen.

Lyon. Cap. XVI.

König Ahas und der Priester Uria opfern auf dem neuen Altar Brandopfer (Vers 15. 16). Im Hintergrund führt Tiglat-Pilaser die Einwohner von

Damaskus gefangen nach Kir (Vers 9) — oder Salmanassar führt die zehn Stämme Israels nach Assyrien (Cap. XVII. Vers 6).

Holbein 49. IIII. Regum XVI. Dieselbe Vorstellung, namentlich auch die Scene im Hintergrund genau übereinstimmend. Die Ueberschrift der Icones: »ACHAZ rex Juda idololatra, consecrat filium suum per ignem« ist daher wieder unrichtig; der Verleger sah nur die sieben ersten Verse des XVI. Kapitels an — weiter Nichts.

Lyon. Cap. XXIII.

Der Hohepriester Hilkia liest dem König Josias das Gesetzbuch vor. Links werden die Götzenbilder (Vers 4) oder die Hohenpriester (Vers 20) verbrannt.

Holbein 50. IIII. Regum XXIII. Hilkia liest dem König Josias und dem versammelten Volke im Tempel das Gesetzbuch vor. Draussen ein Holzstoss, auf dem, wie es scheint, die Hohenpriester verbrannt werden. Auch hier beruht die Ueberschrift »IOSIAS legit« etc. auf einer Flüchtigkeit.

Lyon. **I. Paralipomenon.** Cap. I.

Ein alter Mann, im Bett liegend, hält einer vor ihm versammelten Menge einen Vortrag. Dieses Bild erscheint an dieser Stelle in allen Ausgaben 1511—1522.

Holbein 51. I. Paralip. I. Ein alter Mann, auf einem Thronstuhl in weichen Kissen sitzend, hält der um ihn versammelten Menge einen Vortrag. Die Ueberschrift ADAM genealogia usque ad filios Esau et Jacob breviter repetitur — erklärt das seltsame Bild nicht.

Lyon. Cap. X.

Rechts: Saul hat sich in sein Schwert gestürzt. Ein Philister hält das Haupt mit der Krone, das er ihm abgeschnitten. Ein anderer Philister tritt in den Tempel, wo über dem Altar, auf dem das Opferfeuer brennt, Sauls Waffen aufgehängt sind.

Holbein 52. I. Paralip. X. Im Philistertempel hängen über dem Altar, auf dem das Opferfeuer brennt, Sauls Waffen. Ein Philister tritt in denselben, in der Hand das Haupt Sauls, dessen vom Schwert durchbohrter Leib unter den Leichen des Schlachtfeldes liegt.

Lyon. Cap. XVI.

Die Musik der Leviten bei der Bundeslade.

Holbein 53. I. Paralip. XVI. Dasselbe. Die Bundeslade genau wie auf dem 5. Blatt von Th. Wolffs Pentateuch von 1523.

II. Paralipomenon. Cap. I.

Salomo kniet, Gott um Weisheit anflehend, vor dem siebenarmigen Leuchter im Tempel.

Holbein 54. II. Paralip. I. Dasselbe, aber völlig frei.

Lyon. Cap. VI.

Einweihung des Tempels in Jerusalem. Salomo segnet das Volk (Vers 3), während das himmlische Feuer das Brandopfer auf dem Altar verzehrt und die Herrlichkeit des Herrn das Haus erfüllt, so dass die Gemeinde auf die Knie fällt (Cap. VII, Vers 1—3).

Holbein 55. II. Paralipomenon VI. Dasselbe, aber völlig frei.

Lyon. Cap. VIII.

Das himmlische Feuer verzehrt das Opfer auf dem Altar. Diese Vorstellung — eine Copie nach Dürers: »Darstellung Jesu im Tempel« im Marienleben — findet sich einzig in der Ausgabe von 1520.

Lyon. Cap. XII.

Sesak (1511 bis 1516 SESAC RE) plündert den Tempel von Jerusalem. Dieses etwas komische Bild, wo Sesak in eigener Person den siebenarmigen Leuchter trägt, ist bei

Holbein 56. II. Paralip. XII. zu einer prachtvollen entsprechenden Darstellung umgewandelt worden, bei welcher, wie schon R. Weigel (bei Rumohr, Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen p. 68) beobachtet, dem Zeichner Mantegnas Triumphzug vorschwebte. — Ebenso ist

Lyon. Cap. XXXII.

Der Engel des Herrn schlägt Sanheribs Heer, Hiskias und Jesajas sehen vom Thorthurm von Jerusalem aus zu — bei

Holbein 57. II. Paralip. XXXII. zu dem von Rumohr so hochgepriesenen Schlachtbild geworden.

Lyon. I. Esdre Cap. I.

ESDRAS (1511 so bezeichnet) giebt den aus Babylon abziehenden Israeliten Vorschriften und leitet (noch einmal abgebildet) den Tempelbau in Jerusalem. — Diese verworrene Vorstellung, die weder der Stelle, wo sie in allen Ausgaben der Vulgata steht, noch überhaupt dem Berichte des I. Buches Esra entspricht, ersetzte

Holbein 58 I. Esdræ I. durch das wundervolle Bild, wie eine Schaar Israeliten nach Jerusalem zurückkehrt, wo schon wieder am Tempel gebaut wird.

Lyon. Liber Neemie qui est Esdre secundus. Cap. I.

ESDRAS (so bezeichnet 1511—1518) kniet (1520, 1521, 1522 eine Krone auf dem Haupt) auf hohem Thron und betet, von seinen Volksgenossen umgeben. — Auch dieses unklare und mit dem Ort, wo es in allen Ausgaben eingerückt ist, nicht stimmende Bild ist bei:

Holbein 59. II Esdrae I. ersetzt durch die dieser Stelle entsprechende Darstellung:
Nehemia empfängt die traurigen Nachrichten aus Jerusalem und betet zu Gott.

Lyon. Liber Esdre tertius Cap. I.

Die Passahfeier des Josias.

Holbein 60. III. Esdre I. Dieselbe, aber völlig neu.

Liber Tobie Cap. I.

Die Erblindung des Tobias.

Holbein 61. Tobie I et II. Dieselbe, frei componirt.

Lyon. Liber Judith Cap. I.

Nebukadnezar (1511 bis 1518 so bezeichnet) auf seinem Thron; um ihn die Grossen seines Reiches. Diese Darstellung kommt in allen Ausgaben der Vulgata vor, fehlt aber bei Holbein.

Lyon. Cap. X.

Rechte: Judith liegt im Gebet in ihrem Gemach. Links: Sie verlässt mit ihrer Magd die Stadt Bethulia.

Holbein 66. Judith X. Judith verlässt, von ihrer Magd begleitet und vom Hohenpriester gesegnet, die Stadt Bethulia. Für die nicht nur im Holzschnitt missrathene, sondern auch in der Zeichnung abstossende Figur der Judith ergiebt sich die Erklärung nicht aus den Vorlagen der Vulgata.

Lyon. Cap. XIII.

Judith schiebt das Haupt des Holofernes in den Sack.

Holbein 67. Judith XIII. Dasselbe.

Lyon. Liber Hester Cap. I.

Esther kniet vor Ahasverus.

Holbein 65. Esther I et II. Dasselbe, aber ganz neu. Das Bild wird von van Mander, dem es als die Königin von Saba vor dem Throne Salomons im Sinn war, hervorgehoben.

Lyon. Liber Job Cap. I.

Hiob im Unglück. Seine Frau macht ihm Vorwürfe.

Holbein 62. Iob I. Dasselbe. Seine Freunde verlassen ihn.

Lyon. Cap. XV.

(Edd. 1511—1518). HELI(phas) und die zwei andern Freunde machen Hiob Vorwürfe.

(Edd. 1520, 1521, 1522). Zwei Männer stehen vor Hiob und blasen in mächtige Hörner.

Holbein 63. Iob XV. Hiob, dem zwei seiner Freunde Vorwürfe machen.

Lyon. Cap. XXVI.

Hiob, BALDACH und zwei andere Freunde Hiobs. Diese Vorstellung erscheint in allen Ausgaben von 1511 bis 1520. Edd. 1521 und 1522 ist sie durch einen nicht hierher passenden Stock ersetzt.

Bei Holbein fehlt sie.

Lyon. Cap. XXXVIII. (1511 und 1520. Cap. XXXIIII).

Gott erscheint dem Hiob. Dieser erhält Geschenke.

Holbein 64. Iob XXXVIII et XLII. Dasselbe.

Lyon. Psalm I. (Edd. 1511 bis 1518 Psalm XXXVIII).

David in seinem Gemach Psalmen dichtend. Draussen der Mann, der auf dem rechten Wege wandelt.

Holbein 68. Psalm I. Dasselbe, aber völlig neu entworfen, eines der ausdruckvollsten, anmuthigsten Bilder. (Zwei Wanderer.)

Lyon. Psalm XXXVIII (Deutsche Bibel XXXIX).

David den vor ihm knienden Sängermeister Iduthun unterweisend. — Das Bild kommt nur 1520 bis 1522 an dieser Stelle vor und fehlt bei Holbein.

Lyon. Psalm LII (Deutsche Bibel LIII).

Der Thor.

Holbein 69. Psalm LII. Derselbe, fast strichweise copirt; nur dass in allen Vulgaten-Ausgaben der Thor durch seinen Kopfschmuck von Palmblättern deutlich als Indianer d. h. als Heide charakterisirt ist, welche Beziehung Holbein fallen gelassen hat. — Das Bild fehlt in den Bibelausgaben von 1538 und 1544.

Lyon. Psalm LXXX (Deutsche Bibel LXXXI).

Die Sänger im Tempel.

1511, 1516, 1518 Chorherren und Chorknaben in einer Sakristei oder Kirche.

1520, 1521, 1522. Wiederholung der Musik der Leviten bei der Bundeslade I Paralip. XVI.

Holbein hat kein Ersatzbild.

Lyon. Psalm CIX (Deutsche Bibel CX).

1511 bis 1518 Christus zur Rechten Gottes.

1520 bis 1522 Christus zur Linken Gottes.

Holbein 70. Psalm CIX. Christus zur Rechten Gottes.

Lyon. Cantica Canticorum. Cap. 1.

Die Braut steht vor dem Königsthrone.

Holbein 71. Canticorum I. Der König mit seiner Braut im Garten lustwandelnd.

Lyon. Ecclesiastes. Cap. I.

1511—1522. Wiederholung des Bildes zu Psalm XXXVIII, David, vor welchem der Sängermeister Iduthun kniet.

Lyon. Ecclesiasticus. Cap. I.

1511—1522. Wiederholung des Bildes zu Psalm XXXVIII.

Lyon. Cap. XX.

1511—1518 Hochbild: Ein Mann, ein Buch in der Linken, steht bekümmert da. Im Hintergrund eine Stadt.

1520—1522 Querbild, etwas kleiner als die übrigen: Ein Gelehrter am Uebersetzen begriffen.

Holbein hat für diese Bilder kein Ersatzbild.

Lyon. Jesaja I.

Der Prophet Jesajas. Wiederholung des Hochbildes zu Ecclesiasticus XX. (1511 bis 1518). So in allen Ausgaben der Vulgata.

Holbein 72. Isaiae I. Ein Prophet klagend gen Himmel blickend. Man kann sich fragen, ob Holbein mit diesem Bild wirklich den Jesajas darstellen wollte, oder ob dasselbe nicht erst nachträglich diese Deutung erhalten. Und da ist denn bemerkenswerth, dass weder die Trechselsche Bibel von 1538, noch die gleichzeitige Separatausgabe der Icones, noch die Bibelausgabe von 1544 an dieser Stelle ein Bild haben; dagegen findet sich unser Bild in gegenseitigem Nachschnitt schon in der Froschauerschen Bibel von 1531 an diesem Platze (wie übrigens auch bei Psalm XXXVIII und bei den Klagliedern des Jeremias) und im Original in den Icones seit 1539.

Lyon. Cap. VI.

Gott sitzt auf einem Regenbogen über dem Tempel; neben ihm sind Cherubsköpfe.

Holbein 73. Isaiae VI. Der Engel reinigt die Lippen des Propheten. Im Hintergrunde sieht man den Tempel, über welchem Gott in den Wolken schwebt. — Beim Tempel, einem Polygon mit Kuppelbau, hat sich Holbein an das spätere Bild der Vulgata (Edd. 1520 bis 1522), bei den Cherubsköpfen an das frühere (Edd. 1511 bis 1518) gehalten.

Lyon. Cap. XXXVIII.

Die beiden Sonnenuhren.

Holbein 74. Isaiae XXXVIII. Einfache Copie dieses Holzschnittes.

Lyon. Lamentationes Hieremie Cap. I.

Der Prophet sitzt tief bekümmert, ein Buch zu seinen Füssen, vor der Stadt Jerusalem (1511—1518 CIVITAS HIERVSALEM).

Holbein 88. Ionae I, II et III. Der Prophet sitzt wehklagend und händeringend unter einem verdorrten Baum, zu seinen Füssen ein Buch. Im Hintergrund eine Stadt, die durch die Form des Tempels deutlich als Jerusalem bezeichnet ist (vgl. Isaiae VI. Holbein 73 und Ezech. XLVII. Holbein 78. — Die richtige Stellung dieses Bildes haben die Bibelausgaben von 1538 und 1544. Die Beziehung auf Jonas, welche zuerst Froschauers Bibel von 1531, dann die Ausgaben der Icones von 1538 an unserm Bilde giebt, ist völlig unhaltbar. Der Prophet ist durchaus nicht dargestellt »auf Ninivehs Untergang harrend«, sondern die geschehene Verwüstung von Jerusalem beklagend; und zur Bezeichnung des Jonas dürfte der Kürbis jedenfalls nicht fehlen.

Lyon. Ezechiel I.

Das Gesicht des Ezechiel: Der Thron Gottes.

Holbein 75. Ezech I. Dasselbe, frei bearbeitet.

Lyon. Cap. XL.

Die Pforte des neuen Tempels.

Holbein 76. Ezech. XL. Genaue Copie dieses Holzschnittes; nur im Einzelnen sind die Thüre u. a. Theile etwas stilisirt. Die Inschriften aber sind im Gegensatz gegen die verstümmelten Worte des Originals im Ganzen correct und etwas abgekürzt. Statt L hier richtig LX. CVBITORVM.

Lyon. Cap. XLIII.

Der Altar des neuen Tempels.

Holbein 77. Ezech. XLIII. Derselbe, die Festons inbegriffen, genau copirt. Die Inschriften sind identisch, doch verräth sich auch hier in der Behandlung der Abkürzungen die Beihülfe einer gelehrten Hand.

Lyon. Cap. XLVII.

Das neue Jerusalem.

Holbein 78. Ezech. XLVII. Dasselbe, ganz genaue Copie. Die Namen der Thore aber sind umgestellt und richtiger geschrieben als in der Vorlage.

Lyon. Daniel III.

Die drei Männer im Feuerofen; nur in den Ausgaben von 1520, 1521, 1522.

Holbein 79. Danielis III. Dieselben, aber ganz neu entworfen. (In den Ausgaben der Icones von 1543 und 1547 Danielis IIII bezeichnet.)

Lyon. Cap. VII.

Daniels Gesicht von den vier Thieren. Genaue Copie des Bildes der alten Kobergerschen Nürnberger Bibel von 1483 und der folgenden Augsburger Ausgaben.

Holbein 80. Danielis VII. Dasselbe, neu entworfen.

Lyon. Cap. VIII.

Daniel fällt vor dem Engel Gabriel auf sein Angesicht. Dieser deutet ihm das Gesicht vom Widder und vom Ziegenbock. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in der man in den Ausgaben 1511—1518 eine Stadtmauer mit Thor und Thurm sieht. — Gleichfalls nach der Nürnberger Ausgabe von 1481 resp. den Augsburger Nachschnitten.

Holbein 81. Danielis VIII. Dieselbe Scene, aber ganz neu entworfen. Im Anschluss an die ältern Ausgaben hat Holbein im Hintergrund eine Stadt gezeichnet und auf das Stadtthor das kolossale Bild Nebukadnezars (Cap. III Vers 1) hinaufgestellt.

Lyon. Cap. XI.

Die Genealogie der Nachfolger Alexanders des Grossen.

Holbein 82. Danielis XI. Dieselbe, genau in derselben Anordnung. Holbeins Antheil an diesem Blatte besteht darin, dass er die Schrifttafeln verziert, sie anstatt mit Stricken mit Ketten verbunden und den

leeren Raum in der Mitte mit Bändern ausgefüllt hat. Was aber die Inschriften betrifft, so sind sie von einem Gelehrten corrigirt und stark ergänzt worden. — Merkwürdigerweise fehlt der Holzschnitt in der Trechselschen Bibel von 1538, kommt aber in den Icones vom selben Jahr und bei Froschauer (1531) vor. In der Bibel von 1544 fehlt er wieder.

Lyon. Cap. XIII. (Deutsche Bibel: Die Geschichte von Daniel und von der Susanna, unter den Apokryphen.)

Daniel, ein junger Mann im Costüm eines Kurfürsten, urtheilt über die Anklage gegen Susanna. Rechts werden die beiden Aeltesten gefangen weggeführt. (Ausgaben von 1520, 1521, 1522.)

Holbein 83. Danielis XIII. Dieselbe Vorstellung, aber völlig neu entworfen und von der Gegenseite. Daniel ist hier nicht ein Mann, sondern ein Kind, worin ja gerade die Pointe der Erzählung liegt.

Lyon. Cap. XIIII. (Deutsche Bibel: Die Geschichte vom Drachen zu Babel, unter den Apokryphen.)

Edd. 1511, 1512, 1516. Rechts: Nebukadnezar zieht den Daniel zur Rechenschaft. Links: Daniel im Löwenzwinger. Der Engel trägt den Habacuc herbei, der dem Daniel das Morgenessen bringt.

Edd. 1518 und folgende: Daniel — im Kurfürstencostüm — kniet in der Löwengrube. Der Engel trägt den Habacuc herbei. Die Löwen noch ganz heraldisch.

Holbein 84. Danielis XIIII. Dieselbe Vorstellung wie Vulgata 1518 ff. aber neu entworfen, namentlich die Figur des Daniel. Die Löwen sind aus lebendiger Anschauung gezeichnet. Vergleiche Rumohrs Urtheil (a. a. O. p. 71): »Der Engel, der den Habacuc in die Löwengrube herablässt und dieser letzte sind unvergleichlich. Mit wenigen Zügen, was nur erforderlich. Hingegen ist Daniel mit den Thieren umher sehr gering und scheint nicht einmal von deutscher, sondern von französischer Arbeit. Dieses Bild mag zu denen gehören, die im Auftrag der [Trechselschen] Buchhandlung ergänzt worden sind.«

Lyon. Oseas Cap. I.

OSEE P(ropheta) sitzt vor einer Stadt auf einem Baumstrunk und deutet auf seine ihm gegenübersitzende Familie. Die Sonne scheint in die Scene hinein.

Holbein 85. Osee I. Dieselbe Vorstellung genau mit denselben Motiven und gleichfalls mit Schriftband (OSEE), aber hübscher componirt als die Vorlage.

Lyon. Joel Cap. I.

JOHEL sitzt, das Haupt auf den linken Arm gestützt, an einem vor einer Stadt vorbeifliessenden Wasser.

Icones 86. Joelis I. JOHEL (gleichfalls mit Schriftband) steht mit ausgebreiteten Armen vor einer Stadt, die wie eine Insel im Wasser zu schwimmen scheint. Das Bild ist so elend, dass man kein Recht hat, es mit Holbein in Verbindung zu bringen.

Holbein 87. Amos I. Ein Prediger belehrt vom Katheder herunter die vor ihm versammelte Synagoge.

Es ist mehr als zweifelhaft, ob Holbein mit diesem demonstrirenden Rabbiner den Hirten von Thekoa darstellen wollte, der »die Kühe von Basan, die auf dem Gebirge Samarias wohnen« (IV, 1), zu Zeugen seiner Predigt nahm. Die Komposition hat in keiner der Vulgata-Ausgaben ihr Vorbild. Froschauer ist wohl der erste, der sie auf Amos deutete, so zwar, dass sie in seinem Nachschnitt wesentliche Veränderungen erlitt, welche sie dem Thema des I. Kapitels Amos: »Er verkündt Israel sein Straaff unnd damit auch ettlichen Heyden« annähern.

Holbein 88. Jonae I, II et III. Ueber dieses Bild, dem gleichfalls in keiner der Vulgaten eine Vorlage entspricht, s. zu Lamentationes Hieremie Cap. I. Die Trechselsche Bibel von 1538 und diejenige von 1544 haben an dieser Stelle ein nicht Holbeinisches Bild: das Schiff, aus dem Jonas hinausgeworfen wird.

Lyon. **Abacuc I.**

Der Engel kommt zu dem vor einer Stadt sitzenden Habacuc herangeflogen, und greift nach ihm, um ihn fortzutragen.

Holbein 89. Habacuc I. Habacuc steht, im Begriff den Schnittern ihr Morgenbrod zu bringen, auf einer Anhöhe. Da kommt der Engel auf ihn zugeflogen und greift nach ihm, um ihn fortzutragen.

Das Bild bezieht sich auf den in Daniel XIIII (Deutsche Bibel: »Vom Drachen zu Babel« Apokryphen) erzählten Vorgang, geht also der an jener Stelle dargestellten Episode (Holbein Nr. 84) unmittelbar voraus und hat in den Schriften des Habacuc selbst keinerlei Anhalt.

Lyon. **Zacharias I.**

ZACHARIA sitzt auf einem Stuhl und ermahnt zwei vor ihm stehende Männer.

Icones 90. Zacharia I. Genaue Wiederholung dieser Vorstellung, ebenfalls mit einem Schriftband (ZACHARIAS). Dieses nichtswürdige Machwerk, das selbst Froschauern zu schlecht war, um es copiren zu lassen, mag vom Zeichner des Joel herrühren und hat jedenfalls keinen Platz unter Holbeins Compositionen.

Lyon. **II. Machabeorum V.**

Das Gesicht der himmlischen Reiter über Jerusalem. (Edd. 1518 und folgende).

Holbein 91. II Machab. V. Dasselbe; flüchtig in Zeichnung und Schnitt. »Das Blatt hat aber für Basel Interesse — bemerkt Hr. Dr. E. His — indem es das ehemalige Steinenthor darstellt mit dem Einfluss des Birsig. Das Gegenstück dazu, das Spahlenthor, findet sich auf Nr. 85 (Hosea) abgebildet, mit den beiden vorgeschobenen Thürmen, welche ich in meiner Jugend noch gesehen habe.«

Noch mögen im Anschluss an Woltmann einige Bemerkungen über die verschiedenen Ausgaben der Holbeinischen Icones folgen.

Probedrucke.

»Nur Ein vollständiges Exemplar ist bekannt, im Basler Museum, einseitig bedruckte Blätter.«

Nach neuern Untersuchungen des Hrn. Dr. E. His sind die Nummern 39 (David den Urias aussendend), 52 (Sauls Haupt von den Philistern in ihren Tempel gebracht), 65 (Esther vor dem Thron des Ahasverus), 67 (Judith mit dem Haupt des Holofernes), 71 (das Liebespaar), 86 (Joel) und 90 (Sacharja) auf der Rückseite theils mit Lateinischem, theils mit Deutschem Text, theils mit einem Bilde bedruckt, also keine Probedrucke, das Exemplar ist also nicht vollständig. Dagegen ist von Nr. 39 ein wirklicher Probedruck ausserhalb der Reihe der übrigen im Basler Museum vorhanden. S. oben.

Besondere Ausgaben.

Hier mag der genaue Titel der seltenen spanischen Ausgabe Platz finden.

(d) Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por vn muy primo y sotil artifice — — En Lion de Francia, So el escudo de COLONIA, Anno 1543. — Am Schluss: Lugduni, sub scuto Coloniensi apud Jo et Franc. Frellonios, fratres. 1543.

Bücher, in welchen die Holzschnitte vorkommen.

(i) Biblia Vtriusque Testamenti iuxta Vulgatam Translationem — — — Lugduni apud Hugonem a porta MD.XXXVIII.

In dieser Ausgabe fehlen — wie schon oben an den betreffenden Stellen bemerkt worden — die Nummern 40, 69, 72 und 82, also 40 und 72 dieselben zwei Bilder, die auch in der gleichzeitigen Separatausgabe der Icones ausgefallen sind. Dafür ist bei Jonas I ein nichtholbeinisches Bild eingeschoben.

(k) Biblia Sacrosancta Testamenti Veteris et Noui, iuxta vulgatam quam dicunt æditionem — — His (indicibus) accesserunt rerum præcipuarum Icones summa arte et fide expressi. — — Lugduni, apud Hugonem et hæredes Aemonis à Porta. 1544. — Am Schluss: Lugduni, Excudebant Joannes et Franciscus Frellonii, fratres. 1544.

Auch hier findet sich Nr. 1 der Todesbilder (Genesis I) und Nr. 1 der Icones (Genesis III) und auch hier fehlen die Nummern 40, 69, 72 und 52, ferner durch Verwechslung mit Nr. 65, die zweimal erscheint, ist Nr. 43 ausgefallen. Nichtholbeinische Bilder kommen vor: Genesis IIII: Kain und Abel. Genesis IX: Noahs Rausch, und Jonas I: Jonas empfängt Gottes Befehl und wird zum Schiff hinausgeworfen.

(l) Die Ausgabe von 1551 ist mir nicht zu Gesicht gekommen, vermuthlich stimmt sie mit den beiden vorigen überein und jedenfalls steht also in allen drei Ausgaben Nr. 1 der Icones an ihrem Orte.

Endlich macht mich Herr Dr. His auf eine auf der Basler Universitäts-Bibliothek befindliche Bibel aufmerksam, welche weder Brunet, noch Firmin Didot erwähnen, und die daher wohl eine grosse Seltenheit sein muss.

La Sainte Bible Contenant les Saintes escritures tant du Vieil que du Nouveau Testament, Avec aucunes des plus singulières Figures et Portraitz necessaires pour l'intelligence de beaucoup de passages. Le tout reveu diligemment. A Lyon. Par Balthazar Arnoullet. M. D. XXXXX.

Enthält im Alten Testament dle Holbeinischen Bilder mit folgenden Ausnahmen: Nr. 2 (ersetzt durch eine Nachbildung des wittemberger Bildes oder der Holbeinischen Nachzeichnung desselben), Nr. 15, 16 (ersetzt durch eilf Detailblätter zur Veranschaulichung der Stiftshütte und ihrer Geräthe, unzweifelhaft von Salomon Bernard, genannt le petit Bernard. Das letzte Blatt in Foliogrösse besonders lebhaft und schön), Nr. 17, 19, 40, 43, 69, 70, 72. — Also auch hier kommt Nr. 1 vor.

Nachschnitte.

»Schon Froschauers Bibel, Zürich 1531, enthält 50 Nachschnitte, 31 derselben gegenseitig.« Diese Angabe Woltmanns ist ungenau, die Sache verhält sich folgendermaassen:

»Die ganntze Bibel der ursprünglichen Ebreischen und Griechischen waarheyt nach, auffs allertreuwlichest verteutschet. Getruckt zu Zürich bey Christoffel Froschouer im Jar als man zalt M. D. xxxi.«, Folio, besteht aus zwei Theilen. Der erste Theil, welcher alle historischen Schriften des Alten Testamentes, die Apokryphen inbegriffen, enthält, wurde »Getruckt und vollendet zu Zürich bey Christoffel Froschouer am xij tag Meyens in dem Jar do man zelt MDxxxi.« — »Das ander teyl des Altenn und Neüwen Testaments« (Hiob bis Apokalypse) ist nicht datirt. Da aber der dem ersten Theil vorgesetzte Index über beide Theile geht, so muss der zweite dem ersten mindestens gleichzeitig sein; vermuthlich wurde er sogar noch etwas früher gedruckt, wie z. B. in Forschauers Foliobibel von 1524 bis 1529 auch der letzte Theil, das Neue Testament, zuerst, nämlich 1524 gedruckt wurde.

Diese Bibel nun enthält die fast bis auf den Millimeter stimmenden Nachschnitte (0,06 hoch, 0,083—0,085 breit) von 69 der Holbeinischen Icones, nämlich der Nummern 1—5, 7—12, 14—18, 20, 22—25, 27—31, 33, 38, 41—55, 58, 60, 61, 65—67, 69—86, 88 und 91 (darunter 41 Blätter von der Gegenseite). Dazu kommen noch die Nummern 26 und 87, die von Froschauer zwar nicht kopirt, aber zu andern Compositionen dieser Bibelausgabe benützt worden sind. Somit sind 71 von den 91 Holbeinischen Blättern direct als damals bekannt bezeugt. Wie verhält es sich nun aber mit den übrigen 20? Zunächst hatte Froschauer schon für die citirte Foliobibel von 1524—1529 eine Reihe Holzschnitte fertigen lassen, darunter folgende mit den Gegenständen der Holbeinischen übereinstimmende Bilder: Ruth, Salbung Sauls, Goliath und David, David erfährt Sauls Tod, Hiob im Unglück, Hiob im Glück, David

seine Psalmen dichtend. Froschauer druckte 1531 diese Holzstücke wieder ab und konnte sich demnach den Nachschnitt der Holbeinischen Nummern 32, 34, 35, 37, 62, 64 und 68 sparen. Ferner leuchtet sofort ein, dass auf eine Reproduction der Nummern 13 (Pharaos Untergang im rothen Meer), 21 (Vorschriften über Erndte und Weinlese), 56 (Sesak plündert Jerusalem) und 57 (Niederlage des Sanherib) wegen der Feinheit der Ausführung und der Kleinheit der Figuren, an die sich Froschauers Holzschneider nicht wagte, verzichtet werden musste. Endlich liegt nahe anzunehmen, Nr. 19 sei ausgefallen, weil fast identisch mit 17 (beide Male kniet Moses vor Gott auf dem Berge, im Hintergrund das Lager) — Nr. 39, weil Froschauer schon ein Bild zur Bathseba-Geschichte hatte (David erblickt Bathseba im Bade) — Nr. 40, weil sie ihm, wie den Gebrüdern Trechsel, unverständlich war — Nr. 89 (Habacuc), weil sie neben 84 (Daniel) überflüssig schien — und Nr. 90 (Zacharias) weil Froschauer das abscheuliche Bild durch ein besseres und sprechenderes, die Vision des Zacharias ersetzte. Ebenso wurde anstatt der Nr. 36, welche eine Doppeldeutung zulässt (Saul vernimmt Davids Aufenthalt oder David vernimmt die Belagerung von Ceila) und in keinem Fall charakteristisch ist, die klare Darstellung der Lyoner Bibel beibehalten.

Warum dies auch bei Nr. 6 (Isaak segnet Jakob) geschah, und warum Nr. 59 (Nehemias Gebet) und Nr. 63 (Hiob und Elifas) ohne Ersatz ausfielen, können wir dagegen nicht errathen.

Man kann also bei diesem Stand der Dinge nicht zweifeln, dass Froschauer 1531 sämmtliche Holzschnitte der Icones vorlagen; und namentlich ist es Thatsache, dass er nicht nur die Lützelburgerschen, sondern auch die meisten übrigen, darunter den ganz schlechten Joel (86) kopirte. Auch diese also sind nicht erst in Lyon, sondern noch in der Schweiz gefertigt worden.

Sodann sind die Froschauerschen Nachschnitte für die Icones dadurch von Bedeutung geworden, dass die Nummern 87 (Amos) und 88 (Jonas) hier zuerst ihre offenbar falsche, Nr. 72 (Jesajas) ihre vermuthlich unrichtige Deutung fanden, die dann auch in die Trechselschen und Frellonischen Bibelausgaben und die Separatabzüge überging.

Diese Holzschnitte wurden sämmtlich — Nr. 1 inbegriffen — wieder abgedruckt in Froschauers Folio-Bibel-Ausgaben von 1536, 1539 (resp. 1540), 1542, 1545, 1551, 1556, 1560 — und in Wolffs Ausgaben von 1597 und noch 1638.

Resumiren wir:

1. Holbeins Bilder zum Alten Testament sind entstanden zwischen 1523 und Sommer 1526, d. h. nach Th. Wolffs Pentateuch von 1523, aus welchem die Arche verkürzt herübergenommen worden, und vor Lützelburgers Tod und Holbeins Abreise von Basel.

2. Sie sind entstanden zum Zweck einer neuen Ausgabe der Vulgata. Holbein erhielt den Auftrag, den seit 1511 fest-

stehenden, in allen Lyoner Vulgaten von 1512 an (bis 1561) wiederholten Cyklus der Illustrationen zum Alten Testament nachzubilden, und zwar genau in der Grösse der spätern Kobergerschen Bilder von 1518 an.

3. Diesem Auftrag kam Holbein in der Art nach, dass er von den 92 Vorlagen dieses Cyklus (das Sechstagewerk der Genesis, ferner II Paralip. VIII, das nur 1520 vorkommt, nicht gerechnet) 69 theils geradezu copirte, theils mehr oder minder genau reproducirte, in 9 Fällen das Thema änderte (Nr. 1, 2, 5, 9, 18, 19, 35, 72, 73), 8 Vorstellungen der Vulgata wegliess (Genesis I, Leviticus XXV, Josua X (1520), Judith I, Hiob XXV, XXVI, Psalm XXXVIII, LXXX), dafür aber 11 neue aus eigener Erfindung hinzufügte (Nr. 13, 21, 31, 39, 40, 43, 45, 58, 59, 87).

4. Dabei hielt sich Holbein nicht ausschliesslich an Eine der Vulgata-Ausgaben, sondern wählte seine Vorbilder und Motive bald aus einer ältern, 1512—1518, bald aus einer spätern 1520, (resp. 1521) oder 1522. Bei manchen Bildern hat er allen Lyoner Vorlagen gegenüber eine correctere Illustration der betreffenden Bibelstelle gegeben. Alles dies beweist, dass Holbein, obwohl ihm seine Aufgabe ziemlich mechanisch gestellt war, nichts destoweniger ein eingehendes Studium auf diese Bibelillustration verwendete.

5. Bei derselben ist übrigens eine gelehrte Beihülfe nicht zu verkennen.

6. Als Lützelburger 1526 starb, und Holbein Basel verliess, waren eine Anzahl Stöcke bereits geschnitten, andere von Holbein aufgezeichnet, für andere existirten Holbeinische Skizzen. Diese wurden nun von verschiedenen, theilweise von äusserst geringen Händen (vgl. Nr. 63 und 85) ausgeführt und durch die Nummern 86 und 90, für welche wie es scheint, keine Holbeinische Skizzen vorhanden waren, ergänzt und auf die Zahl von 91 Blättern gebracht.

7. Diese 91 Blätter lagen Froschauer bei seiner Ausgabe der Bibelübersetzung vom Mai 1531 vor. Er kopirte oder benützte 71 derselben, wobei einige Bilder am unrichtigen Ort eingerückt wurden, und daher eine unrichtige Deutung erhielten.

8. Als die Bilder endlich 1538 in Lyon zur Veröffentlichung kamen, erfolgte diese in der Bibelausgabe ziemlich korrekt, doch nicht ganz vollständig. Die gleichzeitigen Separatabzüge dagegen (Historiarum Veteris Instrumenti Icones MDXXXVIII) sind zwar complet, dagegen verfuhr man bei der Bestimmung und Erklärung der einzelnen Bilder äusserst oberflächlich. So erhielten mehrere derselben eine ganz verkehrte Deutung, die unbesehen bis heute sich fortschleppte. Zum richtigen Verständniss der Illustrationen ist demnach von den Ueberschriften der Icones abzusehen und auf die Vorstellungen selbst resp. auf die Lyoner Vulgaten zurückzugehen.

Dies sind die aus der Vergleichung der Holbeinischen Bilder mit ihren Vorlagen und Nachschnitten sich ergebenden Thatsachen. An dieselben reihen sich noch einige ergänzende Betrachtungen.

Zunächst ist wohl kein Zweifel, dass der Verleger, für welchen Holbein die alttestamentlichen Bilder zeichnete und Lützelburger in Holz schnitt, die Firma Trechsel in Lyon war. Zwar kennt Panzer nur Druckwerke eines Johannes Trechsel Alemannus aus den Jahren 1489 (Woltmann I p. 226: seit 1487) bis 1498, in welchem Jahre er starb — und dann die Druck- und Verlagswerke der Gebrüder Melchior und Gaspar Techsel von 1532 an. Aber den 23. Juni 1526 bezog Melchior Trechsel von Lyon aus dem Nachlass Lützelburgers für Vorschüsse, die er diesem geliefert hatte, dessen »Formen« d. h. Holzstöcke (Dr. E. His in Zahns Jahrbüchern III p. 165 f. — Woltmann I p. 193 f.), und 1538 erschienen die Bilder zum Alten Testament in der Lyoner Vulgata und in dem genannten Separatabzug, die beide bezeichnet sind: Excudebant Melchior et Gaspar(d) Trechsel fratres.

Warum diese Bilder, die also 1531 vollendet waren, erst 1538 an die Oeffentlichkeit gelangten, wissen wir nicht. Interessanter ist aber die Frage, wie Holbein mit den Trechseln in Verbindung kam. Woltmann (I p. 226) weist im Allgemeinen auf den fortwährenden Verkehr der Lyoner Buchdrucker mit Deutschland »und namentlich mit Basel« hin, ohne übrigens für letztere Behauptung Beweise beizubringen; und anderswo (p. 290) redet er von den »geschäftlichen Beziehungen, die Holbein mit Lyon hatte«, welche ihn zu einer Reise nach Südfrankreich veranlasst oder mit veranlasst haben sollen. — Wir glauben umgekehrt, dass diese Reise für Holbein die Veranlassung für seine Bekanntschaft mit der Firma Trechsel wurde. Schon Hegner hatte in seinem Buch über Holbein (p. 140) auf einen Brief des Erasmus vom 3. Juni 1524 aufmerksam gemacht, worin dieser dem Pirkheimer schreibt: »Rursus nuper misi in Angliam Erasmum bis pictum ab artifice satis eleganti. Is me detulit pictum in Galliam. Erst neulich wieder habe ich zwei Portraite von mir, von einem sehr geschmackvollen Künstler gefertigt, nach England geschickt. Derselbe hat auch ein Bild von mir nach Frankreich gebracht.« Eine Spur Holbeins fand Jacob Burckhardt sodann in Bourges (Woltmann II p. 105). Endlich ist es eine glückliche Combination Woltmanns, wenn er an das aus Amerbachs Nachlass stammende Bild des Erasmus im Basler Museum erinnert, das nach der Aufschrift ins Jahr 1523 fallen muss, und das man am natürlichsten als ein Geschenk des Erasmus an seinen Freund Amerbach auffasst. Amerbach aber war vom Mai 1522 bis zum Mai 1524 in Avignon bei Alciati (Woltmann I p. 290). So vereinigt sich denn Alles aufs Ungezwungenste zu der Annahme, dass Holbein im Jahr 1523 eine Reise nach Südfrankreich machte, um Arbeit zu suchen und beiläufig einen Auftrag des Erasmus auszurichten. In Lyon wandte er sich an die Deutschen Buchdrucker und erhielt von den Trechseln den Auftrag, für eine neue Ausgabe der Vulgata die bekannte Serie der Lyoner Vulgata Illustrationen umzuarbeiten. In welchem Sinn und bis zu welchem Punkte Holbein diese Arbeit ausführte, haben wir nachgewiesen.

Bestellung und Ankauf niederländischer Tapeten durch Erzherzog Ferdinand. 1565—1567.

Von Dr. **David Schönherr.**

Die gewebten niederländischen Tapeten des 16. Jahrhunderts sind zu berühmt, um deren Werth erst constatiren zu müssen. Auch ist über diese ganz eigenthümliche Kunst noch nicht so viel an urkundlichem Material publicirt worden, um die auszugsweise Veröffentlichung darauf bezüglicher, im k. k. Statthalterei-Archiv in Innsbruck liegender Acten erst rechtfertigen zu müssen, zumal die obgleich mageren Notizen von grossem Werthe sein können, wenn infolge ihrer Bekanntgabe sich herausstellen sollte, dass von den Tapeten, von welchen die hier mitgetheilten Acten sprechen, noch einige erhalten wären oder auch nur die Oertlichkeit eruirt werden könnte, an welcher diese kostbaren Stoffe einst geprangt haben. Eine Erklärung des räthselhaften Gegensatzes der glatten Wände zu den prachtvollen Plafonds des Prager Schlosses zum goldenen Stern ist noch nicht gegeben. Ist die Vermuthung des verehrten früheren Redacteurs dieser Blätter, dass diese Wände einst mit Gobelins bedeckt gewesen sein dürften, nicht eine berechtigte? Und könnten es am Ende nicht gerade die Teppiche gewesen sein, von welchen hier die Rede sein wird? Mir sind die Masse und Verhältnisse des Innern des Prager Schlosses nicht bekannt, und ich muss es daher Anderen überlassen, durch Vergleichung der historischen Notizen mit den Räumlichkeiten des Schlosses diese Frage zu beantworten.

Alle kunstsinnigen Fürsten bezogen einst für ihre Prunkgemächer Teppiche aus den durch dies Kunstgewerbe hervorragenden Niederlanden, kauften dort selbst oder liessen durch ihre »Tapessire« das Schönste und Kostbarste, was da der kunstgewandte Meister des Web-

stuhls geschaffen, für sich erwerben. Hie und da schickte der fürstliche Besteller die nach seiner Angabe und seinem Geschmacke, sowie für bestimmte Räumlichkeiten von eigenen Künstlern verfertigten Zeichnungen, »Patronen«, nach Brüssel oder Antwerpen, um die Tapeten nach Vorlagen und eigenem Wunsche anfertigen zu lassen.

Erzherzog Ferdinand von Tirol, für alle Zweige der Kunst und des Kunsthandwerks vom lebhaftesten Interesse erfüllt, hatte schon, als er noch in Prag weilte, sein Augenmerk auf die niederländische Teppichfabrication geworfen und eine Reihe solcher textiler Kunstproducte zu erwerben versucht und auch in der That erworben. In dieser Erwerbung stand ihm ein gewiegter Fachmann und Kenner zur Seite, nämlich sein »Hoftapessier« Martin von Eyssere.

Von Eyssere, wahrscheinlichst selbst aus den Niederlanden an den Hof Ferdinands gekommen, reiste im Auftrage des Erzherzogs im August 1565 ebendahin, um verschiedene Teppiche anzukaufen oder solche nach mitgebrachten Zeichnungen anfertigen zu lassen. Er kam am 13. September in Antwerpen (»Antorf«) an und hielt sich daselbst und in Brüssel bis 20. Mai 1567 auf[1]). Er hatte vom Erzherzog ein Verzeichniss der »Historien« mitgebracht, welche Se. Durchlaucht auf Teppichen dargestellt zu erhalten wünschte, ferner einige gemalte »Patronen«, nach welchen Teppiche angefertigt werden sollten. Die Resultate seiner Nachforschungen und Bestellungen meldete der Hoftapessier in zahlreichen noch erhaltenen Berichten an Se. Durchlaucht nach Prag, deren Inhalt ich hier kurz wiedergeben will. Sie sind sämmtlich aus Brüssel datirt und an Erzherzog Ferdinand gerichtet.

1565, September 19. berichtet er: er habe zu Antwerpen überall nachgefragt, auch etliche Historien gesehen, wovon jedoch nur zwei, die Historie von Salomon und die von der Susanna, in dem von fürst. Durchl. ihm mitgegebenen Verzeichnisse stünden. Die »Patronen, so zu Prag gemacht sein worden«, habe er zu Brüssel »einem guten meyster, der die Tapesserey machen wierdt, verdingt«, und zwar mit 4 Thalern per Elle. Er sende ferner in der Anlage ein Verzeichniss der Historien, die er sonst gesehen habe und »allerschön und von gutem Zeyg gemacht sein, auch wohlfeil zu bekommen wären«[2]). Se. Durchlaucht würden daran Gefallen haben und möchten ihm dess-

[1]) St.-Arch. A. VII. 37. Summary-Auszug aus M. v. Eyssere F. D. Tapessiers ubergebenen raittung.

[2]) Unterm 29. Sept. schickt er an den Erzherzog ein gleiches Verzeichniss, jedoch mit beigefügten Preisen, daher wir es unter diesem Datum unten mittheilen. Nur fehlen darin zwei im andern Verzeichniss angeführte Historien nämlich »dy hystory von Herkules« und »dy hystory von Dycia und Sichem«.

halb schreiben, ob und was er kaufen solle. Sämmtliche »Hystorien« hätten eine Höhe von 5 Ellen.

Septbr. 29. meldet er, dass der Brüsseler Meister schon »im Werk« sei, die bestellten Tapeten zu machen. Se. Durchl. möge Geld anweisen, damit die Arbeit nicht in's Stocken gerathe. Von der Auwe [in den Hofschreiben heisst er Aa [3])] habe zugesagt, das Geld vorzustrecken, doch müsse er darüber von S. D. erst schriftlichen Auftrag haben.

Er schicke gleichzeitig den Entwurf (»Beworf«) von einer sehr schönen Historie, die eben zu Brüssel gemacht werde »von guter feiner Seide und auch von feinem Garn«. Es seien im ganzen acht Stücke, wovon eines fertig, ein zweites in vier Wochen fertig werde. Man habe es ihm angeboten um 5 Thaler per Elle.

»Ferner sent hiebey die Hystorien, so ich zu Antwerpen und zu Brüssel gemacht finde mit dem preyss, wie man sy beytt (anbietet).

Erstlich dy Hystory von Salomon beyt man 3 Daller.
Zum andern dy Susanna auch 3 Daller.
Zum drytten dy Hystory von Davyt auch 3 Daller.
Zum fierten dy Hystory von Samsun auch 3 Daller.
Zum fienften dy Hystory von Aswerus u. Ester auch 3 Daller.
Zum segksten dy Hystory von Hanibal umb 3 Daller ½.
Zum sybenden dy Hystory von Dydo und Anneas auch 3 Daller.
Zum achten dy Hystory von Terquynuss preskus 3 Daller ½.

Dyse sein poyeterey:

Dy Hystory von Ottolanta auch umb 3 Daller.
Dy Hystory von Ypolytus auch umb 3 Daller.
Dy Hystory von Paryss und Helena auch um 3 Daller.
Dy Hystory von Juda, ein sun von Jacob; ist vom alten Testament, dy ist um 4 Daller.«

6. October. Nach Versicherung des guten Fortgangs der Arbeit schreibt von Eyssere: »es nimt sy hie wunder von wegen des dags (Tag, Licht), dass der selbig anders auf dy bylder scheynt, dan mans hie gewonlich ist zu machen«. Er bitte daher, S. f. D. möge darauf Achtung geben, »damit die Patronen recht gemalt werden, dan es würd die ganz Tapesserey verderbt werden.« Er bittet ferner die andern Patronen ihm ehestens zu senden; wenn er sie in drei bis vier Wochen erhalte, würden sie auch gleich in Arbeit genommen werden können. Eyssere meldet ferner, dass in Brüssel »etliche Hystorien

---

[3]) Johann von der Aa, Ferdinand's I. niederländischer geheimer Sekretär. (Cop. B.)

von goldt« und »auch mit guter seyden« feil seien, so die Historie von Julius Cäsar. F. D. würde daran sicher grossen Gefallen haben.

13. October berichtet er neuerlich, dass man in Brüssel sich verwundere »wegen des Tags oder Schatten, dass sy anders kumen, denn mans hie gewonlich ist zu machen, dann er auf die bylder entgegen scheynt.«

20. October. Eyssere macht noch einmal aufmerksam auf die ungewöhnliche Schattirung der Bilder, die man in Brüssel für ein »Uebersehen« halte. Es möchten die andern Patronen doch »recht gemalt werden, damit es in die Tapesserei keinen Unform machen möcht.« Die weiteren Patronen möge man ihm ehestens schicken, da sie sofort in Arbeit genommen werden könnten, ferner möge man ihm Geld senden, »denn der Meister wolt gern geld haben.« In Brüssel könne er keines erhalten und so tröste er den Meister mit dem, dass er ihm immer sage, es sei jede Stunde ein Schreiben von Sr. D. zu erwarten. »Und allergnedigster Fürst, es sent hier etliche Hystorien feyl, die wol gestoffiert sein mit goldt und sylber, als dy Hystory Julius Zessar und ander Hystorien«, deren Verzeichniss er bereits eingesendet habe. Sie seien billig zu haben, um 5 bis 6 Thaler die Elle. Vor 3 Jahren hätte man sie nicht um 10 Thaler zu kaufen bekommen.

Die Schreiben Eyssere's an Se. Durchl. vom 27. Oct. und 3 Nov. sind lediglich Wiederholungen der vorigen.

Unterm 4. Nov. wird ihm endlich aus Prag eine Antwort auf die Briefe vom 19., 29. Sept., 6. und 13. Oct. zu Theil.

Der Erzherzog verlangt, dass Eyssere eine von den acht schönsten zu Brüssel verfertigten und käuflichen Historien mit ehester Gelegenheit nach Prag zur Einsicht sende. Wenn sie dem Erzh. gefalle und in das Zimmer, für welches er die Tapete brauche, passe, so werde er ihm weitern Auftrag in Betreff dieses und der andern Bilder geben. Im weitern spricht der Erzh. seine Befriedigung aus, dass Eyssere die in Prag gemachten Patronen an einen guten Meister verdingt habe, doch scheint ihm der Preis von 4 Thalern per Elle »etwas zu viel« zu sein. Er hoffe aber, dass er dafür »um desto sauberere und reinere Tapezereien von gutem Zeug« erhalte. »Do du aber gehorsamlichst vermeldest, daz die patronen nach dem tagschatten anderst, weder es daselbst gebrauchig, gemacht sein, dieweil sy auf die pilder entgegen scheinen, in dem lass du dich nichts bekümern, dann Wir dieselben patronen recht gschaffen nach gelegenheit der zimer, darein das licht von allen orten einfallen khan, auf Vnser manier und gefallen machen lassen. Hab du allein guten fleiss das die tapezereien denselben gemäss also fürderlich und von gutem zeug verfertigt werden.«

In Betreff der Bezahlung habe der Erzherzog bei Johann von der Aa Geld angewiesen, an welch letztern der Erzherzog unter Einem schreibt und ihn ersucht, seinen »Hoftapezier« mit dem nöthigen Geld zu versehen.

25. Nov. Eyssere erwidert, er habe keinen Meister finden können, bei welchem er es hätte »näher bekumen können«; sie hätten alle mehr haben wollen. Er habe mit Sorgen darauf anfangen lassen, dem Meister aber keine Verschreibung darauf gegeben, sondern eine Antwort von f. D. abwarten wollen. Er werde allen Fleiss anwenden, um einen niederern Preis zu erhalten, jedoch sei wenig Aussicht, da sich alle »gar sehr beklagen, dass aller zeug, garn und seyde, so gar deyr ist.«

9., 15. u. 30. Dezember. Der Hoftapezier berichtet an Se. Durchl. er habe das verlangte Stück, in ein klein Trühelchen verpackt, bereits abgeschickt und hoffe, dass es bald in Händen Sr. Durchl. sein werde, ferner, dass er mit Jan von der Aa zu dem Meister, der die Tapesserei mache, gegangen sei und wegen des Preises gehandelt habe, derselbe wolle es aber nicht anders geben als um 4 Philippsthaler (1 Thlr. zu 35 Stuber). Für das Sr. Durchl. gesendete Stück habe er und v. Aa dem Meister eine Verschreibung geben und für unbeschädigte Zurückstellung haften müssen. Das Stück sei »das erste von den Historien und halt in 25 ellen«. Es sei noch ein zweites fertig und in zwei Monaten würden noch weitere zwei Stücke vollendet. Se. Durchl. möge ihn wissen lassen, ob der Preis genehm sei und die übrigen Patronen schicken lassen. Die andern drei Stücke »gehen wohl von statten«.

1566. Februar 24. Eyssere antwortet auf ein Schreiben des Erzherzogs dato Prag, 18. Jänner: Er bedankt sich für die Verordnung in Betreff des Geldes und sagt, dass Herr Johann von der Aa und auch Herr Pellers [4]) sich willig zeigten das nöthige Geld zu verabfolgen. Was die Preise der vier Stücke, die er hier zu Brüssel erhalten habe, anbelange, berichte er in der Beilage das Nähere. Die Patrone mit dem Ringrennen habe er am 1. Februar erhalten, es seien aber »keine kayser dabei«, man könne also das Stück nicht anfangen, er bitte also, man möge ihm »Die 4 Kaiser, so auf die vier Ecken gehören« ehemöglichst senden, auch die andern Patronen ihm bald zukommen lassen.

Die Beilage lautet:

»Verzeichenung, was der f. D. tapesserey ungeuarlich gesteen

---

[4]) Wolfgang Peller von Augsburg.

werden dy fier stugk, so ietzt zu Bruessel gemacht werden, ein jedes stugk wie fyl ellen es halt ungeuarlich und ein elle gesteet fienf gulden und segks stuber, den gulden zu zweinzigk stuber macht ein elle zu Dallern gerechnet und der Daller zu 30 weiss groschen drey Daller und sechzehen weiss groschen.

Erstlich halt das stugk mit der musygk ungefarlich 30 ellen ½, thut in geldt ein hundert gulden und einundsechzigk, den gulden zu zweinzyg stuber und dreyzehen stuber und machen in Daller 107 Daller und 23 weiss groschen.

Das stugk mit den weydtwergk halt ungefarlich 41 ellen, thun in gelt zweyhundert sybenzehen gulden und segks stuber, den gulden zu 20 stuber machen auch in Daller 144 Daller 26 weiss groschen.

Das dryt stugk mit den gejayden halt ungefarlig 20 ellen ½, thun in gelt ein hundert acht gulden und 13 stuber, den gulden zu 20 stuber machen auch in Daller 72 Daller und 13 weiss groschen.

Das fiert stugk mit den ringrennen halt ungefarlich 25 ellen, thut in gelt ein hundert zweyunddreysygk gulden und zehen stuber, machen in Daller 88 Daller und 10 weiss groschen.

Machen dyse fier stug in gelt den gulden zu 20 stuber gerechnet segcks hundert und zweinziygck gulden und zwey stuber, und machen in Daller, den Daller zu 30 weiss groschen gerechnet 413 Daller 12 weiss groschen.«

Hiemit endet die Correspondenz des Hoftapezierers. Ueber den weiteren Fortgang der bestellten Arbeit und den sonstigen Ankauf von Tapeten liegen keinerlei Nachrichten vor. Erst ein Schreiben des Erzherzogs Ferdinand an Johann von der Aa, dato 14. August 1567, in welchem Jahre der Erzherzog bereits in Innsbruck weilte, nimmt auf die Tapeten und deren Besorger von Eyssere Bezug.

Daraus geht hervor, dass Martin von Eyssere kurz vorher aus den Niederlanden in Innsbruck eingetroffen war [5]) und über seine ganze Mission Rechnung legte, von welcher sich ein Auszug erhalten hat.

Darnach hatte er zur Anfertigung von »sechs Stück tapetzerei« empfangen 1190 fl. 48 kr. 5¾ Pf.

Die Ausgaben sind:

Reise von Prag in die Niederlande und von da nach Innsbruck 90 fl. 17 kr.

---

[5]) Der vielgenannte Hoftappessier starb zu Innsbruck nach wenigen Jahren. Seiner Wittwe setzte Erzherzog Ferdinand in Anbetracht der langen und getreuen Dienste ihres Hauswirths eine ansehnliche Pension aus.

»Dann hat er vom 13. Sept. 1565 biss 20. Mai 1567 in Antorf still gelegen, daselbst über die Malzeit 12 kr. geben müssen, thut 245 fl. 12 kr.

Für die Herberge obbemelter Zeit 23 fl. 20 kr.

Für allerlai Unkosten und fuerlon der Tapezerei 41 fl. 57 kr. 2 Pf.

Dann hat er machen lassen 6 stukh Tapezerey die haben gehalten 185 ellen, 1 stukh und 3 Quart, je ein ellen umb 5 fl. 6 styber niederländische müntz, thut 981 fl. 1 styber ½ sechs Meiten 3 viertl Taler 654 stukh 3 kr. 4 Pf., zu 70 kreuzer den Taller gerait und auf gulden reinisch 763 fl. 7 kr. 3¾ Pf.

Summa aller sein Tapesiersausgab thut	1163 fl. 53 kr. 5¾ Pf.
Im ganzen wurden bezahlt an Eyssere	263 fl. 40 kr.
An Jan von der Aa	2304 fl. 27 kr.
zusammen	2568 fl. 7 kr.
Der ganze Empfang Eyssere's vom Pfennigmeister und Jan von Aa	1190 fl. 48 kr. 5¾ Pf.
Somit hat Aa noch zu verrechnen	1377 fl. 18 kr. ¼ Pf.

Nach Aussage des Hoftapeziers hatte Jan Aa diese letzte Summe »zu Bezahlung der andern acht Stück Tapesserei angewendet«, worüber Rechnung zu legen Herr v. Aa im erzherzoglichen Schreiben ersucht wird.

Nach dem Vorliegenden wären also aus Brüssel bezogen worden im ganzen 12 Tapeten, die 4, deren Eyssere ausführlich erwähnt, nämlich die Musik, das Waidwerk, das Gejaid und das Ringrennen, ausser diesen acht Stücke, die nicht genannt werden, aber jedenfalls unter jenen sich befinden dürften, welche in dem von Martin v. Eyssere in seinem Schreiben de dato 29. Sept. aufgeführt erscheinen.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen*).

Wien. **Sammlungen des österreichischen Museums.** Ein kostbares Stück italienischer Holz-Mosaik-Arbeit ist in den letzten Wochen von der Direction des österreichischen Museums erworben worden. Es ist dies das Selbstbildniss des Antonio Barili, das der Chorstuhlfüllung in der Taufkapelle des Domes von Siena angehörte. Es zeigt den Künstler von den Hüften an mit den Werkzeugen in der Hand, über eine Holzplatte geneigt, an der Arbeit. Unten befindet sich die Inschrift:

Hoc . Ego . Antonius . Barilis .
Opus . coelo . non . penicello .
Excussi . An° . Dn . M°CCCCCII .

Nach den Annotatoren des Vasari Le Monnier (VIII. pag. 90) kam das Selbstbildniss Barili's, nachdem das Stuhlwerk von seinem früheren Orte entfernt worden war, zunächst in den Besitz der Familie Mocenni, von da in den des Cav. Antonio Bellanti Piccolomini, dann des Malers Domenico Monti, welcher es dem Marcantonio Bandini Piccolomini verkaufte. Nach dem Tode der Frau Caterina Gaetana Bandini Piccolomini kam die Kunstsammlung dieser Familie im Juli 1878 zur Versteigerung; der florentinische Kunsthändler Riblet erstand die Tafel Barili's; von diesem kaufte sie der Maler Anton von Zaleske, der sie dann dem österr. Museum abtrat. Das nächste (Juli-)Heft der Mittheilungen des k. k. österreichischen Museums wird eine Abbildung dieses kostbaren Stückes bringen. *H. J.*

Herzogliches Museum in Braunschweig.

Im Frühjahre 1878 konnte in Folge einer Vermehrung der Räumlichkeiten des Museums eine Ausscheidung und Vereinigung der mittelalterlichen

*) Da das geregelte Erscheinen des Repertoriums nunmehr ein gesichertes ist, so bitten wir die geehrten Herren Vorstände von Museen und Sammlungen des In- und Auslandes, uns Nachrichten über Ankäufe, Restaurationen etc. zukommen zu lassen. Die Redaction.

Gegenstände desselben vorgenommen werden, welche nunmehr die eigene „Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände" bilden. Zum Zwecke der Benützung derselben hat Director Riegel einen raisonnirenden Katalog verfasst und drucken lassen. Vor allem sind nun die kirchlichen Gewänder, welche bisher fast unbekannt geblieben waren, zugänglich gemacht; darunter befinden sich der radförmige Kaisermantel Otto's IV., sizilianisch-sarazenische Arbeit aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts, 31 Messgewänder byzantinischen, sarazenischen, italienischen, deutschen Ursprungs, 6 figurale Wollenstickereien auf Leinengrund, Klosterarbeiten des XV. Jahrhunderts u. a. m. Von den kirchlichen und weltlichen Geräthen werden insbesondere das aus dem Kloster Riddagshausen stammende, um 1200 entstandene Evangeliarium mit Miniaturen und Initialen und auf dem Deckel eine fünftheilige Schnitzerei aus Wallrosszahn, — das mit Runeninschriften versehene irische Reliquiar aus dem VII. oder VIII. Jahrhundert, — das merkwürdige Elfenbeinreliquiar mit der Personification des Jordan in der Darstellung der Taufe sowie der Sonne und des Mondes, — Dürer's Predigt Johannes des Täufers in Solenhofener Stein*), — orientalische Elfenbeinhörner, — der Sattel Herzog Magnus II. aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts, — die sechs hölzernen bemalten sogenannten Hochzeitsschüsseln aus dem XVI. Jahrhundert hervorgehoben. Im Ganzen umfasst diese Sammlung jetzt 153 Nummern, wovon 54 auf die Textilarbeiten, 52 auf kirchliche, 21 auf weltliche Kunstwerke und Geräthschaften und 26 auf Architektonisches kommen.

Nimes. Anfang Juni. In Gsell-Fels' Südfrankreich (2. Auflage 1878) wird nur der Gemäldesammlung gedacht, welche in der Maison Carrée aufgestellt ist. Gerade diese besitzt von älteren Werken nichts von Belang, dagegen enthält eine vor vier Jahren gegründete Gemäldegalerie, die im Bibliotheksgebäude untergebracht ist, eine Reihe von Gemälden italienischer, niederländischer und deutscher Schulen, welchen ein hoher künstlerischer Werth zugesprochen werden muss. Ein Katalog existirt noch nicht; so gedenke ich hier nur einiger italienischer Werke, deren Urheber mir zweifellos erscheint. Lorenzo di Credi (Nr. 47): Maria mit dem Kinde und der hl. Katharina in schöner Landschaft. Im Hintergrunde auf der einen Seite der hl. Franciscus, auf der anderen der kleine Johannes. Das Bild ist aus Lorenzo's bester Zeit und ausgezeichnet erhalten. Fr. Francia (Nr. 48): Maria mit dem Kinde und dem hl. Johannes Evang., im Hintergrund Johannes d. T. Nr. 49: Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, seitwärts das Brustbild des Donators, ist ein dem Giovan Bellini sehr nahestehendes Bild. Nr. 50, Dom Ghirlandajo: Rundbild. Maria betet knieend das Kind an, zu Häupten des letzteren kniet der kleine Johannes, im Hintergrunde anmuthige Landschaft. Es gehört zu den liebenswürdigsten Tafelbildern dieses Meisters. Nr. 102, Atelierbild des Andrea del Sarto (Puligo?): Maria kauert auf dem Boden, das Kind klettert

*) Jedenfalls kein Original Dürer's. Vgl. Thausing, Dürer, S. 319. Anm. d. Red.

an ihr empor, seitwärts der kleine Johannes. Ein schönes Bild aus der Schule Raphael's ist Nr. 99, Maria mit dem Kinde darstellend. Nr. 103 — Maria neigt sich über das schlummernde Kind — trägt die Galerie-Bezeichnung Garofalo, ist aber von zu würdiger Schönheit für diesen Meister. Treffliche lionardeske Bilder sind Nr. 104, Maria mit dem Kinde, Nr. 222, Nr. 251, Herodias mit dem Haupte des Johannes. Nr. 1, Madonna mit dem Kinde in schöner Landschaft, ist ein dem Perugino nahestehendes Werk; für diesen selbst spricht das warme, kräftige Colorit. Nr. 185, Maria das Kind anbetend, das vor ihr auf einer Balustrade liegt, im Hintergrunde Landschaft, ist ein Werk des Giovan Bellini von ausgezeichneter Farbenschönheit. Von grossem Interesse war mir ein Frauenporträt (Nr. 70). Das Unterkleid von braunrothem Sammet mit Goldborten, dann weisses Obergewand, das braune Haar in ein Goldnetz geborgen. Die Formen sind edel, der Ausdruck von sprechender Lebendigkeit. Die Farbe liesse auf einen venezianischen Künstler schliessen, die Behandlung der Formen aber weist auf Raphael'schen Einfluss. Oben rechts findet sich die Inschrift:

Lucrezia B . . . . AMVXX.

Selbstverständlich kann hier an Lucrezia Borgia nicht gedacht werden. Von Werken der niederländischen Schule erwähne ich nur Nr. 22, Maria mit dem schlafenden Kinde, rückwärts zwei Frauen und ein Mann in Rüstung und mit Fahne, dann Nr. 82, hl. Familie, als kaum anzuzweifelnde Werke von P. P. Rubens, und einer Kreuzigung (Nr. 21), die mir als ein Jugendwerk des Van Dyck erscheint. Für eine Reihe interessanter Bilder deutscher Abkunft halte ich mit jeder Nomenclatur zurück. *H. J.*

Rom. **Deutsches Archäologisches Institut.** (Libreria Platneriana). Baron Platner in Rom, der würdige Sohn des Verfassers der „Beschreibung Roms" hat dem deutschen archäologischen Institute in Rom zum fünfzigsten Jahrestag der Gründung eine von ihm im Laufe vieler Jahre mit grosser Mühe und bedeutendem Kostenaufwand angelegte Sammlung von Geschichten italienischer Städte zum Geschenke gemacht. Mehr als 600 Städte und Orte fanden sich darin vertreten mit mehr als tausend Werken. Bibliographische Seltenheiten ersten Ranges mangeln nicht. Wer da weiss, welche Fülle von archäologischen und kunstgeschichtlichen Notizen in diesen älteren Städtebeschreibungen sich verstreut findet, wird die Wichtigkeit dieser Sammlung auch für die kunstgeschichtliche Forschung einsehen. Platner hat in diese Schenkung auch die Bibliothek seines Vaters einbezogen, die namentlich reich an Werken für die Illustration der Geschichte Roms ist; auch einige kostbare Editionen des Cinquecento weist dieselbe auf. Platner hat einen sorgfältig gearbeiteten Katalog der von ihm gestifteten Sammlung drucken lassen (Roma, Tipografia E. de Angelis, 1879).

Restaurationen. Der italienische Unterrichtsminister Comm. Michele Coppino hat für eine partielle Restauration des herzoglichen Palastes in Urbino eine Summe von 50,000 Lire ausgeworfen. Es war dies hoch an der Zeit,

denn der Ruin dieses Prachtbaues ist schon bis zu einem bedenklichen Grade vorgeschritten. Die Restauration gilt zunächst dem Frontbau zwischen den beiden Thürmen; mit den Arbeiten hat man bereits begonnen. — Das Comité für die Restauration des Basilica S. Stefano in Bologna hat der R. Deputazione di Storia Patria die für die Restauration nöthigen Fonds zur Disposition gestellt. Man hat zunächst die Reconstruction der Façade der alten Kathedrale in Angriff genommen und zwar nach einem Plane des Prof. Faccioli. Ueber die Absichten der Restauration gibt Aufschluss ein Aufsatz von G. Gozzadini: Del restauro di due chiese monumentali della Basilica Stefaniana di Bologna, in den Atti e Memorie delle RR. Deputazione di Storia Patria per le provincie dell' Emilia (Nuova Serie, vol. III, p. IV). Der Verfasser setzt den Bau der Kathedrale in das vierte Jahrhundert und den daranstossenden Bau hält er für ein Bastisterium und vermuthet das 7. oder 8. Jahrhundert als die Zeit seiner Entstehung.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Franz Xaver Kraus, Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie. Akademische Antrittsrede, gehalten in Freiburg. Freiburg im Breisgau 1879. Herder'sche Verlagsbuchhandlung. 55 S.

Professor Kraus, der renommirteste Vertreter der christlichen Archäologie in Deutschland, gibt im ersten Theile dieser Schrift erwünschte Aufklärung über den Standpunkt, welchen er zu seiner Wissenschaft einnimmt. Er nennt diese mit Recht »eine Schöpfung unserer Tage« (S. 8) und definirt sie näher als die »allseitige Erkenntniss und Darstellung des christlichen Lebens im Umfange der antiken (griechisch-römischen) Bildungsform« (S. 9). K. polemisirt gegen O. Jahn, insofern dieser die bildende Kunst zum Mittelpunkte der Archäologie macht, und will in der christlichen Alterthumswissenschaft von der Kunst erst nach den Alterthümern der Verfassung, der Verwaltung, des kirchlichen Rechts, des Cultus- und des Privatlebens reden, ferner auch die Alterthümer der Dogmatik als »den ersten und wichtigsten Theil der monumentalen Theologie in Anspruch nehmen« (S. 12). Hierin ist klar ausgesprochen, dass die christliche Archäologie im Sinne von K. eine theologische Disciplin ist. Referent möchte beiläufig auf den Widerspruch aufmerksam machen, welcher in der Behauptung liegt, christliche Archäologie, so gefasst, sei eine Schöpfung unserer Tage. K. verehrt in G. B. de Rossi den Begründer der christlichen Archäologie als Wissenschaft und citirt dabei dessen Motto: archaeologum non theologum facio (S. 18). Während »die ältere Forschung, von polemischen Interessen geleitet, nie die Ruhe und Unbefangenheit eines rein wissenschaftlichen Verfahrens kannte«, sind die Resultate der neuesten Forschung doch derart, dass nach Kraus die katholische Kirche besonders sich dazu gratuliren könne (S. 18) und es wird im Zusammenhange damit hingewiesen auf die tendenziösen Arbeiten der Jesuiten R. Garrucci, des Convertiten Newman und selbst auf den in seinen wissenschaftlichen Voraussetzungen absurden Roman Fabiola von Wiseman (S. 20).

K. verlangt in einer wissenschaftlichen Darstellung der christlichen Archäologie vor allem eine Museographie und eine Verständigung über Autoptik (S. 12). Ein solches Beginnen darf man, namentlich was den ersten Punkt betrifft, befremdlich finden, denkt man an das Object dieser Disciplinen: Das kleine Museum christlicher Alterthümer in Berlin, einen Corridor mit Stein-

särgen im Lateran und zwölf Schränke mit sechs Glaskästen in der vaticanischen Bibliothek!

Die christlich-archäologische Litteratur vergangener Jahrhunderte, über die K. eine von anerkennenswerther Belesenheit zeugende Revue hält, könnte nach der Ansicht des Referenten ein jeder, welchem der Fortschritt jener Wissenschaft am Herzen liegt, in der Mehrzahl der Fälle getrost über Bord werfen, aber bei ebendenselben Interessen wird er sich genöthigt sehen, auf dem Gebiet der modernen Litteratur sich gründlicher zu informiren, als es durch vorliegende Schrift möglich ist, in welcher Westwood's Katalog der Elfenbeinreliefs und ähnliche hervorragende Arbeiten unbeachtet bleiben und in welcher (S. 19) befremdlicher Weise M. de Vogüé's im Umkreis von Aleppo angestellte Untersuchungen als »grossartige Entdeckung eines christlichen Pompeji in den Bergen des Libanon« aufgeführt werden. K.'s offenbare Unbekanntschaft mit dem Text zur »Syrie centrale« kann eine solche Redeweise nicht völlig entschuldigen.

Ueberhaupt macht sich K.'s katholisch-theologischer Standpunkt gegenüber den Monumenten der altchristlichen Kunst darin fühlbar, dass er die christlich-archäologische Litteratur über Monumente der griechisch-orthodoxen Länder, im allgemeinen des Orient, zu sehr bei Seite liegen lässt, als wären die römisch-christlichen Künstler nicht schon im sechsten Jahrhundert jenseits der Adria in die Lehre gegangen. Es würde zu weit führen, auf andere, nicht minder wichtige principielle Fragen hier näher einzugehen. *J. Paul Richter.*

Christliche Archäologie 1877—79.

Das rege Interesse, welches die Bestrebungen auf dem Gebiete der christlichen Archäologie seit den letzten zwei Decennien gefunden, hat sich auch in den beiden jüngst verflossenen Jahren, seit ich über diesen Gegenstand zuletzt an diesem Orte berichtet habe, nicht verleugnet. Ich will es in den nachfolgenden Blättern versuchen, einen kurzen Ueberblick über dasjenige zu geben, was seither von den verschiedenen Nationen Europas auf diesem Felde geleistet worden ist.

I.

Fangen wir mit den Italienern an, die hier naturgemäss stets voranstehen. De Rossi's glänzender Name tritt hier sofort selbstverständlich in den Vordergrund. Gegen Ende des Jahres 1877 erschien der lange erwartete dritte Band seiner Roma Sotterranea[1]), mit welchem die Darstellung des grossen Cömeterium des h. Callistus abschliesst. Das erste Buch handelt über das Cömeterium des h. Soteris, das zweite über S. Ippolito und gewisse anonyme Galeriennetze, alles Annexen der Gesammtanlage, welche mit S. Callisto bezeichnet wird. Das dritte Buch ist allgemeinen Erörterungen gewidmet und behandelt die bisher so wenig gekannten oberirdischen Cömeterien, und

[1]) La Roma Sotterranea cristiana descritta ed illustrata dal Comm. G. B. de Rossi, publ. per ordine della S. di N. S. Papa Pio Nono. Tomo III. Roma, coi tipi de Salviucci. 1877. XXVII u. 751 pag. in fol. 52 Tafeln. Preis 80 M.

das altchristliche Begräbnisswesen. Ein viertes Buch gibt die Geschichte und Topographie des an der Via Portuense unter dem Hain der Arvalischen Brüder gelegenen Cömeterium der h. Generosa; im Anhang endlich theilt de Rossi's Bruder Michele Stefano Studien über den technischen Bau der Katakomben und über die Erhaltung animalischer Reste in denselben, insbesondere über die sog. Blutampullen mit. Am wichtigsten für die antiquarischen Studien ist das dritte Buch, in welchem zahlreiche Fragen der christlichen Alterthumswissenschaft berührt, viele gelöst, und namentlich auch für die Terminologie des Gegenstandes wichtige Beiträge geliefert werden. Es könnte scheinen, als ob dieser dritte Band für die Kunstgeschichte weniger Neues bringe als die beiden vorausgehenden. Indessen ist derselbe einestheils höchst wichtig und unentbehrlich für die Beurtheilung der de Rossi'schen Methode, welche hier ihre glänzendste Bewährung erfährt, andererseits fehlt es doch nicht an werthvollen Beiträgen nach der angedeuteten Richtung. Die chromolithographischen Tafeln sind auch dieses Mal mit ausserordentlicher Treue und Sorgfalt ausgeführt und bieten theils ganz neue, theils schon bekannte, aber früher keineswegs genügend publicirte Denkmäler. Ich hebe daraus hervor: Tav. I und II Gemälde in dem Arcosolium der Krypte der »fünf Heiligen« in S. Soteris (Ende des 3. bis Anfang des 4. Jahrhunderts), eine bisher nicht näher bekannte Vorstellung des Paradieses als des himmlischen Gartens, auch für die Costümkunde nicht unwichtig; Tav. VII—VIII zwei ausgemalte Arcosolien ebendaselbst, mit der Anbetung der Magier, dem guten Hirten, der Auferweckung des Lazarus, dem Opfer Isaaks, der Brodvermehrung, Hochzeit zu Kana (?); Tav. IX die s. g. Cripta delle pecorelle mit jener merkwürdigen Scene, die bereits im II. Band der RS. eine vorläufige Publication erfuhr; Tav. XII², wo die Gestalt des Kreuzes, wenig verhüllt, zwischen zwei Tauben erscheint (Ende 3. Jahrh. ?); Taf. XIII mit einer Gemüsehändlerin (?); Tav. XIV mit dem zweimal wiederkehrenden Widder oder Steinbock, wie in Neapel; doch ohne den Phallus, dessentwegen der christliche Charakter des betreffenden Gemäldes in Neapel bezweifelt wurde. Tav. XVI stellt die beiden kostbaren mit Fischen und Muscheln an der äusseren Oberfläche gezierten Glasbecher dar, welche in Trier und in der Regio Liberiana der Callixtkatakombe ausgegraben wurden, für die Geschichte der Glastechnik höchst werthvolle Funde. Bei dieser Gelegenheit erörtert der Verfasser weitläufig die altchristlichen Gläser und speciell die Diatreta und Pseudodiatreta. Tav. XVII mit mehreren Fondi d'oro (Opfer Isaaks, Petrus und Paulus). Tav. XXVIII mit der bemerkenswerthen, an d'Agincourt, Pl. IX⁸ erinnernden Darstellung einer sitzenden jugendlichen Gestalt mit Nimbus, welcher eine zweite Person die Hand entgegenstreckt; hinter der sitzenden Person steht eine andere, neben beiden sieht man die Cista mit den Volumina der h. Schrift. Die Bedeutung des Bildes ist nicht festzustellen, da der Zustand desselben nicht einmal entscheiden lässt, ob die sitzende Gestalt männlich oder weiblich ist; in letzterem Falle dachte de Rossi an eine Verkündigung. Ich muss aber gestehen, dass ich eher einen Mann in ihr erblicke und hier wie in S. Callisto (RS. II tav. XVII¹) Christus als Lehrer sehe. Das Gemälde entstammt der 2. Hälfte des 4. Jahrh. — Tav. XXXIX gibt die beiden

auf S. Callisto stehenden altchristlichen Basiliken (memoriae) mit dem geöffneten Gräberreihen des Cimetero sopra terra. Für die Geschichte der Entwickelung der Basilica ist namentlich der bisher unbekannte Umstand sehr wichtig, dass eine dieser basiliculae nach der der Hauptapsis gegenüberliegenden Seite hin ursprünglich offen war, so dass also die Gemeinde auf der Area stehend dem Gottesdienste beiwohnte. Tav. XL zwei Marmorsarkophage mit gutem Hirten Orans, Daniel zwischen den Löwen, Verwandlung von Wasser in Wein, Auferweckung des Lazarus. Tav. XLI Sarkophage mit Pastoralscenen. Tav. XLII bis XLV gibt den verbesserten Grundriss der Katakombe von S. Callisto, XLVI den Plan von S. Generosa, L ein schönes Arcosolium, das letztere mit Pastoralscene; LII das prächtige zwar schon von Garrucci, aber ungenügend mitgetheilte Fresco in S. Generosa, Christus zwischen den heiligen Rufinianus, Simplicius, Viatrix und Faustinianus darstellend (7. Jahrh.). Die Hauptfigur bewahrt noch einen Anflug antiker Auffassung, der ernste aber keineswegs starre, freier und lebendiger als in S. Callisto (Cäciliengruft) aufgefasste Christuskopf hat, im Gegensatze zu dem damals schon überall einbrechenden Byzantinismus, noch etwas von altrömischer Tradition.

Wichtig für die altchristliche Symbolik ist ferner de Rossi's Untersuchung über die zahlreich in den Katakomben gefundenen Gegenständen, in denen schon Buonaruotti Segni Abzeichen zum Erkennen der Gräber gesehen, die Raoul Rochette namentlich benutzt hat, um seine Ansicht von der totalen Abhängigkeit der altchristlichen Kunst von der römischen darzuthun, während Cavedoni sie als Symbole auffasste. De Rossi prüft nun vor Allem, wo diese Gegenstände gefunden wurden, ob im Innern oder aussen an den Gräbern, und gelangt hier zu einem Resultate, das Buonaruotti's These wenigstens theilweise Recht zugibt. Sehr wichtige Mittheilungen erhalten wir hier über die in den Cömeterien zu Tage gekommenen Elfenbeine, Bronzen (wie diejenigen mit den Porträts Petri und Pauli), geschnittenen Steine, Terracotten, Gläser, Lampen, Cömeterialgeräthe u. s. f. Nicht minder verdienen Berücksichtigung die Studien Michele Stefano de Rossi's über das technische Verfahren, dessen sich die Christen bei Anlage der Katakomben bedienten und bei welchem die Grundsätze der römischen Geometer durchaus in Anwendung kamen. Formae, Pläne, scheinen nur für die über der Erde angelegten Cömeterien gemacht worden zu sein.

Nach dem Abschlusse des III. Bandes hat de Rossi zunächst den IV, welcher S. Domitilla behandeln wird, und den lang erwarteten II. Band der Inscriptiones Christ. Urbis Romae in Angriff genommen, der die das altchristliche Religionswesen betreffenden Titel geben wird. Ausserdem ist er mit der Fortsetzung der allerdings sehr langsam erscheinenden Musaici Cristiani beschäftigt, deren zuletzt erschienene Lieferung das berühmte Mosaik von S. Maria in Trastevere behandelt und Cavallini's Bethätigung an demselben feststellt*). Das Bullettino di Archeologia Cristiana, von welchem bis

*) Das heisst Pietro Cavallini's Urheberschaft bei den unteren sechs Scenen aus dem Marienleben und dem Dedicationsbilde (um 1291). Das Hauptbild in der

heute der III. Jahrgang der III. Serie vorliegt, hat unterdessen fortgefahren, uns betreffs der Ausgrabungen in Rom und anderwärts auf dem Laufenden zu halten. Aus den beiden letzten Jahrgängen seien hervorgehoben:

1877 I 1 ff. Die für die Epigraphiker höchst willkommene Abhandlung über das Museum Lateranense und dessen christliche Inschriftensammlung. — II 43 ff. Die Sitzungsprotokolle der unter der Präsidentschaft des P. Bruzza (wesentlich durch de Rossi) gestifteten Società di cultori della cristiana archeologia in Rom (1875—1876 Mai). — 17 ff. Publication der ikonographisch hoch interessanten Glasplatte der Sammlung Basilewsky (aus Podgoritza). — 85 f. Aufdeckung eines altchristlichen Cömeterium in Tropea in Calabrien. — III—IV 97 ff. Memoriae der Apostel Petrus und Paulus und unbekannter Martyrer in Africa. — 128 f. Berichte über Ausgrabungen in S. Domitilla. — 136 f. Aufdeckung eines kleinen Cömeterium mit alten Wandmalereien bei der Kirche Della Nunziatella, am vierten Meilensteine der Via Ardeatina. — 141 f. Ausgrabungen in dem ober- und unterirdischen Cömeterium S. Sebastiano. Bemerkenswerth ist die Darstellung der Geburt Christi: auf einer Krippe, die einem vierfüssigen Tische gleicht, ruht in Windeln das heilige Kind, mit einfachem Nimbus, die Köpfe von Ochs und Esel über ihm; darüber die Büste des jugendlichen bartlosen Erlösers mit Nimbus, rechts Aaron, links Moses an den Fels schlagend. Es ist das erste Beispiel eines Katakombenbildes mit dieser Scene der Geburt Jesu; auf Sarkophagen war sie früher schon nachgewiesen worden, so auf dem datirten Sarg von 343. Wie es scheint, wurde diese Darstellung erst seit dem Siege der Kirche, vielleicht seit der Gründung der Basilika in Bethlehem, in den christlichen Bilderkreis aufgenommen. — S. 140 f. Bericht über Funde in den Katakomben von Syrakus mit Abbildung eines Fresco, welches Christum inmitten Petri und eines andern Apostels (Paulus) vorstellt; ihm zu Füssen kniet eine weibliche Gestalt, auf deren linkem Arm wir die Mappula sehen, das älteste Beispiel einer Darstellung dieser Art und sehr lehrreich für die Weise, wie die Mappula getragen wurde (Tav. X). Die Inschriften nennen die Frau Marcia.

1878 I 1 ff. Sehr namhafte Entdeckungen in Afrika: Basilika in Ammedera; Inschrift, von Wilmanns entdeckt, mit dem Titel flamen perpetuus, den hier ein Christ führt. Die Erörterung dieser und anderer Inschriften (wie der gleichfalls von Wilmanns gefundene Lector von fünf Jahren) wirft ganz neue Streiflichter auf die Geschichte der afrikanischen Kirche. — S. 7 ff. Basilika der hh. Petrus und Paulus in Loja (Spanien, 5. Jahrhundert). — S. 3 und 4. Aeltestes Verzeichniss der christlichen Cömeterien in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts. — 49 f. Fortsetzung der Protokolle der Società di cultori della crist. archeol. (1876—1877). Hier ist u. a. das von mir in einer Sitzung des Instituts zuerst besprochene Elfenbein des Dommuseums in Basel, Stück eines Diptychons mit der Büste einer Kaiserin und der Inschrift

+ PERPETVAE SEMPER + AVGVSTAE

Halbkuppel der Apsis ist schon aus der Zeit Innocenz' II. (1130—1143). — Anm. d. Red.

nach einer von mir vorgelegten Photographie publicirt (Tav. I[3]). Dieses kostbare Elfenbein ist das einzige Exemplar eines einer Augusta dargereichten Diptychons und zugleich einziges Beispiel des Titels PERPETVA SEMPER AVGVSTA. Ich hatte an Aelia Eudoxia oder Galla Placidia gedacht. De Rossi zieht vor, Pulcheria in der Augusta zu sehen, weil diese selbständig regierte. Das Denkmal stammt aus Basel-Augst und erinnerte mich stark an den oberen Theil des bei Gori Thesaur. Diptych. II p. 163, tal. I abgebildeten barbarinischen Diptychons. S. 75. Aufdeckung der Basilika der h. Symphorosa, neun Miglien vor Rom an Via Tiburtina: ein schöner Beitrag des Herrn Enrico Stevenson, des fähigsten und eifrigsten Schülers de Rossi's, welcher die suburbicarischen Katakomben Roms zum speciellen Vorwurf seiner Studien gemacht hat. Die Tafel IV gibt einen Grundriss dieses grossartigen, 40 Meter langen und etwa halb so breiten dreischiffigen Baues, der in einer Apside ausladt und des Querschiffes entbehrt. Die Apsis ist von zwei quadratischen Anbauten flankirt; eine Doppelstellung von je sechs oblongen Pfeilern trennte die Schiffe des Langhauses. Eine weitere Untersuchung über S. Sinforosa gab Stevenson anderwärts (s. u.). — III 83 f. Epigraphische Funde in Piperno. — 100 f. Denkmäler der historischen Martyrer in Salona; christliches Grabfeld daselbst. — 115 f. Ciboriumaltar in Ain-Sultan bei Mediana Zobuniorum in Africa, ein für die Geschichte des christlichen Altars höchst merkwürdiger Fund. — 117 f. Silberlöffel mit christlichen Namen, in Crema gefunden. — IV 125 ff. Grab der h. Petronilla in ihrer Basilika an Via Ardeatina und Translation ihrer Gebeine nach dem Vatican. 147 f. Glasgefäss mit Darstellung mehrerer Heiliger. — 153 f. Berichte über den von Kessel in den Bonner Jahrbüchern (1878, LXII 86) publicirten Pergamentstreif, welcher bei den zu Karls des Grossen Zeiten aus Spoleto transferirten Reliquien eines Heiligen († 384) gefunden wurde; nicht unwichtig für Reliquiengeschichte.

Die Jubiläumsschrift der drei römischen Akademieen (Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Accademia di S. Luca, Pontificia de' Nuovi Lincei) zu Pius' IX. 50jährigem Episkopate [2]) glänzend ausgestatteter, aber nicht in den Handel gelangter Band enthält Luigi Grifi's zusammenfassende Darstellung dessen, was unter Pius IX zur Erhaltung der römischen Denkmäler geschehen ist; des gelehrten Barnabiten P. Bruzza Bericht über Ausgrabungen am Emporium; Carlo Lud. Visconti's Bericht über die Ausgrabungen in Ostia; endlich, die Hauptsache, de Rossi's Beschreibung des epigraphischen Museum Pio-Lateranense, im Wesentlichen derselbe Text, welcher im Bullettino gegeben ist, aber hier unterstützt von 23 photolithographischen Tafeln, welche, wenn auch in sehr kleinem Maassstabe, uns die sämmtlichen epigraphischen Schätze dieser vornehmsten Sammlung der Welt veranschaulichen. Geringes Interesse bietet uns die zweite Abtheilung, welche die unter Pio IX neu ausgeführten Kunstwerke behandelt und abbildet, so die Bauten (namentlich

[2]) Triplice Ommaggio alla Santità di Papa Pio IX nel suo Giubileo episcopale offerto dalle tre Romane Accademie etc. Roma 1877, in 4° mit 40 artistischen Beilagen (meist Photographien).

Vespignani's zahlreiche Neubauten und Restaurationen), die Gemälde (z. B. Podesti's berüchtigtes Wandgemälde in den Stanzen des Vaticans, die Erklärung des Dogma's der Unbefleckten Empfängniss darstellend) und Sculpturen. Was unter der langen Regierung Pius IX neu geschaffen wurde, ist, für Rom namentlich, wenig bedeutend; beklagenswerthe Schöpfungen, wie Podesti's eben erwähntes Fresco und das noch unglücklichere Wandgemälde in S. Agnese mit dem bekannten Zusammensturz des den Papst und seinen Hofstaat tragenden Gerüstes beweisen hinlänglich, dass, wenn auch Pio IX einen lebhaften Antheil an den antiquarischen Forschungen, besonders den Ausgrabungen in den Katakomben nahm, er selbst doch jedes künstlerischen Verständnisses ermangelte. Die kirchliche Kunst hat durch die Richtung, welche seine Regierung ihr aufgedrängt, nur Rückschritte gemacht.

Höchst erfreulich ist, dass um de Rossi sich eine Schule jüngerer Archäologen zu bilden beginnt, welche unter seiner Leitung an dem grossen Werke der Erforschung der römischen Katakomben und dem Studium des christlichen Alterthums Theil nimmt. Die bisherigen Leistungen dieser jüngeren Gelehrten berechtigen zu den schönsten Erwartungen. Mariano Armellini hat, nach seinen Studien über ein antikes Oratorium an der Via Appia (Rom 1875) und über ein Graffito in Prätextatcömeterium (eb. 1874) eine grössere Schrift über die Krypta der h. Emerentiana und das Ostrianum[3]) herausgegeben; von G. Gatti besitzen wir u. a. Isrizioni inedite ed osservazioni varie epigrafiche[4]); von Orazio Marucchi eine vorzügliche Untersuchung über S. Valentino[5]), von Enrico Stevenson, ausser seinem Cimitero di S. Zotico (Modena 1876): Escavazione di un antico Diverticolo al quarto miglio della via Tiburtina[6]), die oben erwähnten und neuerdings fortgesetzten Untersuchungen über S. Sinforosa[7]) und mehrere Aufsätze, welche in meiner Realencyclopädie der christlichen Alterthümer erscheinen sollen.

Nächst de Rossi's Arbeiten ist die Fortsetzung von Garrucci's Storia della Arte cristiana das bedeutendste, was uns Italien bietet. Bis jetzt ist mir die 86/87. Lieferung mit Tafel 383 als letzte zugekommen, womit der V. Band noch nicht völlig abgeschlossen ist; es steht ausserdem noch der I. aus, welcher die »Theorie« der altchristlichen Kunst enthalten soll. Ich erspare mir ein eingehendes Referat auf den Augenblick, wo das Werk oder wenigstens der V. Band desselben abgeschlossen sein wird.

Von Rom wendet sich der Blick von selbst nach Neapel. Aus der dortigen Schule christlicher Archäologen ist der Canonicus Giov. Scherillo

---

[3]) Armellini, Scoperta della Cripta di S. Emerenziana e di una memoria relativa alla Cattedra di s. Pietro nel Cemeterio Ostriano. Rom. 1877. 8°.

[4]) Bull. della Commissione Arch. Comunale, 1878.

[5]) Marucchi, La Cripta sepolcrale di S. Valentino sulla Via Flaminia. (Gli Studi in Italia 1878.)

[6]) Bull. della Comm. arch. Comun. 1878.

[7]) Vgl. noch Scoperta della Basilica di S. Sinforosa e dei suoi sette figli al nono miglio della Via Tiburtina. Estr. dal Periodico Gli Studi in Italia. Roma, Tipogr. della Pace 1878. 92 p. in 8°.

seither durch den Tod ausgeschieden. Von den übrigen hat weder Don Aspreno Galante noch einer seiner Schüler in den letzten Jahren etwas von sich hören lassen. Die von diesen Herren gehegte Absicht, ein Bullettino di Archeologia Cristiana für Neapel herauszugeben, ist offenbar nicht zur Ausführung gelangt. Dagegen hat nach langer Unterbrechung Demetrio Salazaro drei Doppellieferungen des II. Theils seines grossen Prachtwerkes gegeben, welche selbstverständlich für die Kunstgeschichte Unteritaliens wieder hochwillkommene Beiträge bringen[8]). Die Tafeln reproduciren, meist in Chromolithographie: Fresken der Kirche S. Sepolcro in Barbetta (12. Jahrhundert); antikes Elfenbeinkästchen in S. Trinità di Cava (6. Jahrhundert) (Photographie); Capuanische Sculpturen aus der Hohenstaufischen Zeit, Brustbilder des Pietro della Vigna, der Sigelgaita Rufolo, des Taddeo da Suessa u. s. f. (13. Jahrhundert); Gemälde in S. Margherita di Bisceglia (12. Jahrhundert), angeblich in Oel ausgeführt; zwei grosse Heiligengestalten, S. Nicola und S. Margherita, in Bisceglia (12. Jahrhundert); Basreliefs von der Domkanzel in Altamura (13. Jahrhundert?) mit stark hervortretendem Naturalismus und für die Zeit ausserordentlicher Kenntniss der Formen (Kindermord zu Bethlehem und Geburt des Herrn); Fresco, die sitzende Gestalt des Erlösers darstellend, in S. Giovanni in Venere (12. Jahrhundert); dessgleichen in der Krypta von S. Basilio in Brindisi (12. Jahrhundert); innere Ansicht der Kathedrale von Benevent (12. Jahrhundert) und dessgleichen innere Ansicht des berühmten Kreuzgangs der Capuziner zu Amalfi (10. Jahrhundert?). — Kunstwerke, die nur zum Theil bekannt, meist gar nicht oder nur ungenügend publicirt waren. Wünschen wir dem kostspieligen Unternehmen Salazaro's besten Fortgang; hoffentlich gelangen in seinem Werke auch bald die Miniaturen aus Monte Cassino zum Abdruck, welche, aus der Zeit des Abtes Desiderius herrührend, für die Geschichte der Malerei in Italien so wichtig sind.

II.

Wir kommen von den Italienern zu den Franzosen, welche auf diesem Gebiete fortfuhren, eine rege Thätigkeit zu entfalten. Da haben wir vor Allem einen neuen Band von Cahier's Mélanges[9]) zu erwähnen, welcher das Bibliothekwesen und die Kalligraphie des Mittelalters behandelt und in gewohnter prächtiger Ausstattung eine Fülle des Neuen in Wort und Bild mittheilt. Die ausserordentliche Belesenheit des gelehrten Jesuiten bewährt sich auch hier von Neuem, nicht minder aber auch dessen nergelnde, unliebenswürdige Polemik. Die Ausfälle, welche Cahier sich hier bei mit den Haaren herbeigezogenen Gelegenheiten gegen Deutschland, Preussen u. s. f. erlaubt, sind geradezu roh und verstossen gegen allen litterarischen Anstand.

Seit langem haben die Franzosen mit Vorliebe das Feld der christlichen

[8]) Salazaro, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al XIII° secolo. Parte Seconda. Napoli 1877—1878. Fasc. XIII—XVIII. Fol.

[9]) Ch. Cahier, Nouveaux Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature sur le Moyen-Age, par les Auteurs de la Monographie des Vitraux de Bourges, etc. Bibliothèques. Paris 1877, Didot. 351 p. in 4°. Preis 40 fr.

Ikonographie bebaut. Auch in den letzten Jahren sind sie hier nicht müssig gewesen. Die Revue de l'Art chrétien des Abbé Corblet bringt zahlreiche Beiträge in dieser Richtung, so in der ersten Lieferung dieses Jahrganges (1879) eine Studie von Grimouard de Saint-Laurent über die Orans der Katakomben, weiter die Fortsetzung einer allerdings sehr weitschweifigen Arbeit des Abbé Davin über die Capella greca im Cömeterium der h. Priscilla bei Rom u. a. Corblet selbst hat im Jahrgang 1877 seiner Zeitschrift ein Anfängern sehr zu empfehlendes Vocabulaire des Symboles et des Attributs employés dans l'Iconographie chrétienne gegeben, von dem auch ein besonderer Abzug veranstaltet wurde (Paris 1877, 107 p.).

Der Graf Grimouard de St. Laurent, welchem wir ein mehrbändiges Werk über christliche Kunst und Ikonographie verdanken, hat kürzlich einen Auszug aus demselben veranstaltet[10]). Man hat sich unter diesem Werke kein Compendium der christlichen Kunstgeschichte zu denken. Der Verfasser behandelt zunächst les règles générales de l'art chrétien, die Lehre vom Schönen, von der Invention und Composition, vom Ausdruck, von der Zeichnung und den Formen, vom Clair-Obscur und vom Colorit; in der zweiten Abtheilung wird eine Ikonographie générale (allgemeine Betrachtungen über Symbolik der Kunst, Iconographie Gottes, der Madonna, der Engel u. s. f.) geboten, in der dritten die Ikonographie der biblischen Scenen und der Geheimnisse der christlichen Heilslehre, im vierten die Ikonographie der Heiligen, nach den gewöhnlichen Rubriken der Patriarchen und Propheten, Apostel, Martyrer u. s. f. Ein umfangreicher Anhang erörtert eine Auswahl von Meisterwerken der christlichen Kunst: Katakombenbilder, Sarkophage, Mosaiken, byzantinische Miniaturen, französische Sculpturen des 12. und 13. Jahrhunderts; ferner die Hauptrepräsentanten späterer Zeiten: Giotto, Fra Angelico, Perugino, Raphael und die berühmteren Meister christlicher Kunst aus unseren Tagen. Der Hauptwerth dieses Handbuches dürfte in der grossen Anzahl vorzüglicher Abbildungen bestehen, von denen manche Kunstwerke mittheilen, welche in Deutschland noch wenig bekannt sind. Gegen den Text lässt sich sagen, was man fast allen französischen Werken dieser Richtung vorwerfen muss: dass Phrasenschwall und Breitspurigkeit uns den Genuss sehr verkürzen und dem Lernenden ein wirkliches Hinderniss in der leichten Aneignung des Stoffes bereiten.

Ein sehr willkommener Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie ist Adeline's[11]) Veröffentlichung der in Rouen und Umgegend vorkommenden Sculpturen grotesken und symbolischen Charakters. Soviel auch über jenes Spiel der Phantasie geschrieben ist, welches an Pfeilern, Capitellen, Schluss-

---

[10]) Grimouard de St. Laurent, Manuel de l'Art chrétien. Poitiers et Paris, Oudin fr. 1878. 626 + 16 S. in 8°, 232 Holzschnitte, 38 zum Theil photograph. Tafeln. Preis 25 fr.

[11]) Les Sculptures grotesques et symboliques (Rouen et Environs). Préface par Champfleury, cent vignettes et texte par Jules Adeline. Rouen, E. Augé. s. a. 418 p. in 8°. Preis 5 fr.

steinen, an Thürwandungen, an den Misericordien der Chorstühle sein Wesen trieb, vieles ist hier noch nicht aufgehellt, und vor zahllosen Bildwerken steht selbst der erfahrene Ikonograph rathlos da. Eine durchgreifende Publication derartiger Werke kann hier erst die Mittel zu einer erschöpfenden Vergleichung und zu einem kritischen Studium der Frage an die Hand geben. Die hundert hier aus Rouen u. s. w. mitgetheilten Reliefs sind in hohem Grade anziehend und fordern zu einer Zusammenstellung derselben mit den sehr verwandten Sculpturen zu Strassburg u. a. auf.

Durch seine Beiträge zur Revue archéologique ist Herr E. Müntz, Bibliothekar der École des Beaux-arts in Paris, längst bekannt und geschätzt. Auch in den letzten Jahrgängen jener verdienstvollen Zeitschrift hat Müntz fortgefahren, die altchristlichen und mittelalterlichen Basiliken und Mosaiken Roms zu illustriren, und mit Vergnügen kann ich ankündigen, dass er demnächst ein umfassendes Werk über die Mosaiken Roms in Druck geben wird. Einen weiteren wichtigen Beitrag zur Geschichte der römischen Basiliken bringt uns aus desselben Gelehrten Feder die Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, in deren erster Lieferung (1877) Müntz's »Recherches sur les manuscrits archéologiques de Jacques Grimaldi, archiviste de la basilique du Vaticane au 16e siècle« abgedruckt sind. Grimaldi's handschriftliche Hinterlassenschaft ist zwar schon früher z. B. von Cancellieri benützt worden; Müntz's Auszüge beweisen indessen, wie viel sich aus ihnen noch lernen lässt.

Das Bedeutendste indessen, was Frankreich seither unserer Wissenschaft zugetragen, verdanken wir Herrn Edmond Le Blant, dem bekannten Herausgeber der Inscriptions chrétiennes de la Gaule. Von kleineren Abhandlungen dieses ersten Vertreters der christlichen Archäologie in Frankreich brachte die Revue de l'art chrétien (IIe S. IV, 1877): les Martyrs de l'extrême Orient et les Persécutions antiques; die Revue archéologique: Les Martyrs Chrétiens et les supplices destructeurs des Corps (1877); La Vierge au Ciel mit Abbildung und Erklärung eines pisanischen und eines syrakusanischen altchristlichen Sarges (eb.); Note sur une fiole à Inscriptions portant l'image de Saint-Ménas (Mai 1878); in dem Annuaire de l'Association des Études grecques en France (1877) finden wir eine Étude archéologique sur le texte des Actes de Sainte-Thècle. Wenn nur einige dieser Aufsätze das Gebiet der Kunstgeschichte streifen, so hat Le Blants namhafteste neuere Leistung um so mehr Anspruch auf die Beachtung der Kunsthistoriker. Es ist das die Publication der Sarkophage von Arles, im Auftrage und auf Kosten der französischen Regierung in der Collection des Documents inédits sur l'histoire de France herausgegeben [12]). Nächst Rom und Ravenna ist Arles an altchristlichen Sarkophagen am reichsten. Während Rom bereits einen datirten Sarkophag aus dem Jahre 273 besitzt, und auch anderwärts in Gallien (Gayole) ein Sarg vorkommt, dessen Reliefs noch auf das 3. Jahrhundert schliessen lassen, kennzeichnen sich die Sarko-

[12]) M. Edmont Le Blant, Étude sur les Sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Dessins de M. Pierre Fritel. Paris, Imprimerie Nationale 1878. 84 p. in 4°, 36 heliograv. Tafeln. Preis 30 fr. (?)

phage von Arles durch die Anwesenheit des Monogrammes Christi  und des Kreuzes als Schöpfungen des 4. und 5. Jahrhunderts. Ich kann bei einem Berichte wie dem vorliegenden nicht auf die hochinteressanten Details dieser Sammlung eingehen, möchte indessen doch auf die in der Einleitung von Herrn Le Blant gegebenen Untersuchungen über die altchristliche Symbolik aufmerksam machen, da dieselben wol geeignet sind, eine gewisse Umwälzung auf diesem Gebiete hervorzurufen. In Kürze, es handelt sich um zwei Thesen: Herr Le Blant legt zunächst Verwahrung gegen die zu weit gehende symbolische Interpretation ein. Man hat seit den letzten zehn Jahren in der Regel angenommen, dass die Kirche in der ältesten Zeit gewissermassen die Hand der Künstler geführt und die in den Katakomben dargestellten Scenen durchaus unter Eingebung und Controle der kirchlichen Autorität gestanden. Le Blant zeigt aber, dass in diesen Bildern Abweichungen von Schrift und Ueberlieferung stattfinden, Freiheiten, welche unmöglich waren, falls jene Ansicht die richtige ist. Er leugnet demnach, dass die Künstler in diesem Maasse beeinflusst und geleitet waren, er leugnet weiter, dass man berechtigt sei, eine Menge Darstellungen bis ins Beiwerk als symbolisch gemeint aufzufassen. Zweitens sucht er den Nachweis zu liefern, dass ein inniger Bezug zwischen den Katakombenbildern und den lithurgischen Formularen besteht, ein Bezug, den schon mein verstorbener Freund P. de Buck hinsichtlich der liturgischen Bilder der berühmten Sakramentscapellen der Callixkatakombe angenommen hat (s. meine Roma Sott. 2. Aufl. pag. 325). Die Belege, welche Le Blant anführt, scheinen schlagend. Indessen legt sich der Gedanke doch nahe, welchen Herr Théophile Roller neulich in der Revue archéologique (Dec. 1878, pag. 387 ff.: de l'influence du Symbolisme et des liturgies sur l'Iconographie chrétienne des premiers siècles à propos d'un livre nouveau), dass nämlich jene Katakombenbilder zum Theil wenigstens in eine Zeit fallen (3. Jahrhundert), wo das liturgische Formular eben erst sich auszubilden anfing und die bildende Kunst kaum schon beeinflussen konnte. Roller vermuthet daher, dass eher beide, Künstler und Liturgiker, aus einer gemeinsamen ältern Quelle geschöpft, »celle des souvenirs scripturaires interprétés et malheureusement subtilisés par l'esprit du temps«.

Nach Le Blant hätten wir hier noch der neuen, zweiten Auflage von Martigny's lexicalischer Darstellung der christlichen Antiquitäten zu gedenken[19]). Der Werth und die Brauchbarkeit dieses Handbuches ist zu anerkannt, als dass darüber ein Wort zu verlieren wäre. Indessen kann man nicht umhin zu bedauern, dass der Verfasser die ausländische Litteratur, wenigstens die deutsche und englische, so gut wie gar nicht kennt und benutzt, und dass er in einem viel geringern Maasse als wir Deutsche es wünschen müssen, sich einer kritischen Methode befleissigt. Die neue Auflage ist weder in dieser noch in jener Hinsicht ein Fortschritt, doch gibt sie einen sehr vermehrten und vielfach verbesserten Text und bringt ausserdem mehrere hundert Holz-

[19]) Martigny, Dictionn. des Antiquités chrétiennes etc. Nouvelle éd. Paris, Hachette 1877. 830 p. in 8°, 675 Holzschnitte. Preis 20 fr.

schnitte mehr. Wir können dem wackern Canonicus von Belley nur Glück zu dieser neuen Auflage seines Werkes und weiteste Verbreitung desselben wünschen.

III.

Belgien glänzt auf dem Gebiete der christlichen Archäologie nicht durch grosse Leistungen. Die einzige Arbeit, deren wir hier Erwähnung zu thun haben, sind die Éléments d'Archéologie chrétienne des Löwener Professors E. Reusens[14]), welche die kirchliche Kunstarchäologie der gesammten Vergangenheit, also die der Katakomben (I), der »lateinisch-byzantinischen Periode« (II), der romanischen (III) und gothischen (IV) Zeit, und endlich die der Renaissance behandelt. Da für jede dieser Perioden der Stoff nach Architektur, Malerei, Sculptur und nach den zahlreichen durch die verschiedenen Theile des Kirchengebäudes und seines Mobiliars sich ergebenden Rubriken abgehandelt wird, so ergiebt sich ein gewisses Zerreissen der Materie, welches für den Anfänger etwas Verwirrendes haben muss. Indessen ist Reusens' Werk unzweifelhaft sehr verdienstvoll. In vieler Hinsicht sich in Plan und Gegenstand mit Otte's Kunstarchäologie des Mittelalters deckend, steht es hinter dieser an Ausführlichkeit und Sicherheit der Methode zurück, hat aber den Vortheil, nicht bloss ein Land, sondern ganz Europa in den Kreis seiner Betrachtung hineinzuziehen. Ein empfindlicher Mangel ist der fast gänzliche Abgang von litterarischen Nachweisen. Die zahlreichen Holzschnitte sind meist sauber ausgeführt, manche führen uns bisher nicht abgebildete oder weniger bekannte Denkmäler, besonders der Niederlande, vor.

IV.

In England hat seit Jahren Herr Spencer Northcote das meiste gethan, um de Rossi's Forschungen zu popularisiren. Seine Roma sotterranea, welche 1869 zuerst erschien, wird gegenwärtig in zweiter Auflage herausgegeben. Erschienen ist der erste Theil[15]), welcher die Geschichte der römischen Katakomben erzählt. Dieser ausserordentlich splendid ausgestattete Band gibt den grösseren Theil der ersten Ausgabe wieder mit denjenigen Zusätzen und Verbesserungen, welche das Erscheinen des III. Bandes der de Rossi'schen Roma Sotterranea nothwendig machte. Eine einigermassen empfindliche Lücke dieses vortrefflichen Werkes ist die völlige Nichtberücksichtigung der deutschen Litteratur über unseren Gegenstand, ein Umstand, der sich aus der Unkenntniss unserer Sprache allerdings erklärt.

Ich hatte in meiner Bearbeitung dieses Buches zum erstenmale eine kurz-

[14]) E. Reusens, Éléments d'Archéologie Chrétienne. Tome I^er illustré de 483 gravures sur bois; Tome II ill. de 456 gr. Louvain, Peeters. 1872—1878. 496 et 506 p. in 8°. Preis 15 fr.

[15]) Rev. J. Spencer Northcote, DD., 1. canon of Birmingham, and Rev. W. R. Brownlow, M. A., canon of Plymouth, Roma Sotterranea or an Account of the Roman Catacombs, especially of the Cemetery of St. Callixtus, compiled from the works of Commendatore de' Rossi with the consent of the author. New Edition, rewritten and greatly enlarged. Part first: History. London, Longmans, Green and Co. 1879. XXVIII u. 520 p. in 8°, 55 Holzschnitte, 11 chromolith. Tafeln.

gefasste Theorie der christlichen Inschriften gegeben. Herr Northcote, welcher den Inschriften bei seiner ersten Auflage keine nähere Betrachtung gewidmet hatte, suchte diesem Mangel durch ein eigenes Werkchen »Epitaphs of the Catacombs« abzuhelfen, das wir als eine willkommene Bereicherung der archäologischen Litteratur begrüssen [16]). Zwar besitzt die englische Litteratur bereits ein ähnliches und systematischer angelegtes Handbuch von M'Caul (Christ. Epitaphs of the first six Centuries Toronto 1869), das zudem nicht bloss die vier ersten Jahrhunderte umfasst; indessen wird auch Northcote's Schriftchen dazu beitragen, Anfänger mit den christlichen Inschriften vertraut zu machen. Eine andere Publication des nämlichen Verfassers [17]) hat den Zweck, den Reisenden, welche Rom besuchen, als Vorbereitung und Begleitung bei einem Besuch in den Katakomben, besonders denjenigen von S. Callisto, zu dienen; für Engländer durchaus empfehlenswerth; Deutsche finden in dem sehr eingehend gearbeiteten Abschnitte über die Katakomben bei Gsell-Fels durchaus das Nothwendige, und ich glaube, wenigstens ebenso übersichtlich.

Mit Vergnügen zeige ich hier eine Serie von numismatischen Studien an, welche Herrn Frederic W. Madden, in Brighton, zum Verfasser haben [18]). Kein Theil der christlichen Archäologie ist gegenwärtig, seit dem Tode Cavedoni's, weniger gepflegt als die Numismatik. In England hat King in seinen bekannten Schriften über die Gnostiker, in seinen Early Christian Numismatics (London 1873), ja werthvolle Beiträge geliefert, in denen man jedoch leider die philologische Durchbildung und die sichere Methode des scharfsinnigen Modeneser Archäologen vermisst. Herr Madden füllt mit diesen Beiträgen wirklich eine Lücke aus, und jede künftige Behandlung der altchristlichen Münzen und Medaillen wird an ihn anknüpfen müssen.

Eine rege Thätigkeit entfalten die Engländer auf dem reichen Felde ihrer einheimischen Archäologie. Ich hebe hervor, was mit unserm Gegenstande wenigstens in einiger Beziehung steht. In Irland wirkt in unermüdeter Weise Miss Margaret Stokes zu Dublin, welcher wir zwei sehr umfassende und bedeutende Publicationen verdanken: diejenige von Lord Dunraven's Untersuchungen zur ältesten irischen Architektur [19]) und diejenige von George Petrie's Sammlung irisch-christlicher Inschriften [20]), ein höchst werthvolles

[16]) Rev. Spencer-Northcote, Epitaphs of the Catacombs or christian Inscriptions in Rome during the first four centuries. Lond. 1878. Longmans, Green & Co. 196 p. in 8°.

[17]) Ders. A Visit to the Roman Catacombs. London, Burns and Oates. 1877. 167 p. in 8°.

[18]) Fred. W. Madden, Esq., Christian Emblems on the coins of Constantine I the Great, his family, and his successors. 4 parts, reprinted from the Numismatic Chronicle, N. S. vol. XVII, p. 11—56; 242—307; XVIII 1—48; 169—215. London 1878.

[19]) Lord Dunraven, Notes on Irish Architecture, edited by Margaret Stokes, London 1875—77. 2 vol. in 4°.

[20]) Christian Inscriptions in the Irish Language, chiefly collected and drawn by George Petrie, edited by M. Margaret Stokes (Ann. Vol. of the Royal Hist. and arch. Association of Ireland) 1870—1878. 4°.

Material, dessen sich der Kunstforscher wie der Kirchenhistoriker und der Sprachforscher nunmehr zu bemächtigen hat. Die christlichen Inschriften Irlands sind fast alle in irischer Sprache verfasst; früher als irgendwo hat hier die Landessprache über die lateinische Kirchensprache den Sieg davon getragen; nur ein Dutzend irisch-lateinische Inschriften sind bisher nachgewiesen [21]).

Die schottischen Sculpturen, Kreuze u. s. f. aus dem hohen Alterthum sind s. Z. von Muir (1861) und O'Neill (1857) gesammelt worden. Aber auch nach ihnen blieb noch eine reiche Nachlese zu halten. James Drummond untersuchte die Reste von Sculptur und Architektur auf der weltberühmten Insel Jona, der Stiftung Columba's und dem ehemaligen Mittelpunkte des altenglischen Mönchthums: Ruinen, deren grossartiger Charakter durch die stille Majestät der sie umgebenden Natur in hohem Grade gehoben wird [22]). Aehnliche Arbeiten verdanken wir Herrn Arthur Mitchell, einem der Vorsteher des Edinburgher Museums, einem namhaften Arzte, der aber auch in der historischen wie prähistorischen Archäologie sich vorzügliche Kenntnisse erworben hat [23]). John Stuart, der bereits vor Jahren in seinen Sculptured Stones in Scotland [24]) die figurirten Kreuze Schottlands publicirt hatte, beschrieb mehrere merkwürdige Denkmäler des ebengenannten Museums, die vielleicht noch dem 8.—9. Jahrhundert angehörige Glocke des hl. Fillan, jedenfalls eines der interessantesten Exemplare der auf uns gekommenen alten geschlagenen Glocken, und die in ihrer Ornamentation durchaus an die irisch-schottische Handschriftenmalerei der Zeit erinnernden Krummstäbe S. Fillans (the Quigrichs or Croziers of St. Fillans), von denen der reichere aus Silber, der ältere aus Bronze ist. Einen Beitrag zum altkirchlichen Begräbnisswesen sowie zur Ikonographie gab der Custos des Edinburgher Museums Hr. Jos. Anderson [25]). Endlich muss der von diesem tüchtigen Archäologen in Verbindung mit Dr. Mitchell herausgegebene Katalog dieser Sammlung erwähnt werden, dessen zweite, reich und gut illustrirte Auflage vor drei Jahren erschienen ist [26]).

---

[21]) Sie sind publicirt von Hrn. Gaidoz in den Mélanges publiés par l'École des Hautes-Études 1878, u. bes. Abdruck.

[22]) Drummond, Notices on some of the Ancient Monuments of Jona. Edinb. 1877.

[23]) Mitchell, Inscribed Stones at Kirkmadrine etc. Edinb. 1875. Dess. Vacation Notes in Cromar Borghead and Strathpeg, incl. Notice of one of the supposed burial places of St. Columba etc. by James Drummond, Edinb. 1875.

[24]) Stuart, Sculptured Stones in Scotland. — Dess. Historical Notices of St. Fillans Crozier etc. Edinb. 1877. 8°.

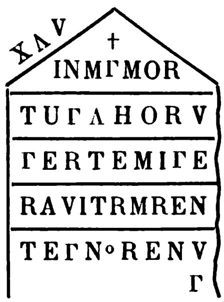
[25]) Jos. Anderson, Notes on the Survival of pagan Customs in Christian burial; with Notices of certain conventional representations of Daniel in the den of lions, and Jonah and the Whale, engraved on objects found in early Christian graves etc. Edinb. 1876. 4°.

[26]) Catalogue of Antiquities in Nat. Mus. of the Soc. of Antiq. of Scotland. Edinb. 1876. 8°.

V.

Mit besonderer Befriedigung kann ich hier von Spanien sprechen. Dies alte Culturland, so reich und anziehend für den Forscher auf dem Gebiet christlicher Antiquitäten, hatte seit Masdeu, zu Ende des vorigen Jahrhunderts, Niemanden mehr aufzuweisen, der sich diesem Studium unterzogen hätte. Endlich stellt es uns in unseren Tagen in Don Aureliano Fernandez Guerra einen Gelehrten, der sowohl den profanen als den kirchlichen Alterthümern seine Aufmerksamkeit zuwendet und mit reichem Wissen und einem bei den wissenschaftlichen Zuständen seines Vaterlandes seltenen Grade historischer und archäologischer Kritik dies Feld in erfolgreicher Weise bebaut.

Schon früher hat Guerra mehrere figurirte Särge des christlichen Alterthums in dem grossen Prachtwerke über die Baudenkmale Spaniens veröffentlicht (1866, fasc. 33 u. 34); neuestens gibt er uns in verschiedenen Aufsätzen Nachricht über monumentale Funde zum Theil von grosser Bedeutung. Je weniger diese Arbeiten in Deutschland bekannt sind, desto mehr dürfte sich ein näheres Eingehen auf dieselben empfehlen. In seiner Cantabria [27]) sucht er hauptsächlich die Geographie und Urgeschichte des alten Cantabriens festzustellen [28]), bei welcher Gelegenheit mehrere christliche Inschriften mitgetheilt werden: ein Stein von Corao, dessen Text



der Herausgeber also liest:

Xal(ve) . + *in memor(iam) Tugáhoru . cert(avit) e(t) migeravit b(ene) m(e)rente (hun)c (ho)norem . G(ermanus posuit?)*

Merkwürdiger ist ein anderer Stein aus derselben Gegend, jetzt im Nationalmuseum zu Madrid, mit dem Texte (in gewöhnlichen Lettern hier wiedergegeben):

AΨΩ
LXXI Λ
VHCCCC
NOHLMLVΛE
OΛIDENVEVN
AMATRISVAED
POSVITSEVER

[27]) Guerra, Cantabria, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1878, 56 S. in 8° mit Karte.

[28]) Vgl. Hübners Anzeige in Jenaer Literaturz. 1878, Nr. 38.

αψω posuit Severa matri suae Dovidenae annorum LV aera CCCCLVXXIV.

Man wird bei letzterer Inschrift nicht bloss die vielfach verstellten Buchstaben, sondern namentlich die Lesung von unten nach oben bemerken, eine Eigenthümlichkeit, für welche sich nur einmal, in einer angelsächsischen Inschrift bei Hübner, ein Pendant findet. Die Grabschrift der Dovidena fällt nach unserer Zeitrechnung ins Jahr 436; aus dem folgenden Jahre bringt Guerra S. 48 eine Dedicationsinschrift aus Congas de Onis bei, welche die Einweihung von Altären durch den Bischof Astemus meldet, der hiermit sich als ältester bekannter Bischof Cantabriens ergibt:

HIC VATE ASTEMO SACRATA SVNT ALTARIA CRISTO
DIEI REVOLVTI TEMPORIS ANNIS CCC.

Eine ähnliche geographisch-historische Untersuchung[29]) bietet eine zweite Dedicationsinschrift, aus welcher wir die Gründung einer christlichen Basilika zu Begastri, der kirchlichen Hauptstadt der Deitania, kennen lernen:

\+ N° · Δ° · ACRVSMINVS *indignus*
*b*IGASTRENS ECCLESIE EPS
sic! SACRAVIT ANC BASELICAM
SCI VINCENTII ANNO III PONFICAVS (T über A)
SV (I über V)

† *(In) no(mine) Do(mini) Acrusminus (indignus) (B)igastrens(is) ecclesi(a)e ep(iscopus) sacravit (h)anc baselicam s(an)c(t)i Vincentii anno tertio pon(ti)ficatus sui.*

Das Episcopat des Acrusminus setzt der Verfasser um 570. Aus der Zeit seines Nachfolgers Agnivita (um 580) macht er uns mit einer weiteren Basilika durch die Inschrift von Cehegia bekannt:

† *nm d*N*i a*GNIVITA
EPS CONSECRAVIT ○⊙⊙
HANC BASELICAM

In vieler Hinsicht interessant ist dann ferner die in einer andern Schrift[30]) beschriebene Aufdeckung der Ueberreste einer christlichen Basilika des 5. Jahrhunderts, welche zwischen Granada und Malaga, bei Torres (Torrox) durch D. Manuel de Cueto y Rivero geschah. Die beiden dabei gefundenen Inschriften lauten:

IN NMINE DN
HISV XPI CON
SECRATIo DoM
NoRUM PETRI ET
PAVLI DIE XIIII KAL
IVNIAS IN QVo
RVM BASILICA

---

[29]) Guerra, Deitania y su cátedra episcopal de Begastri. Madrid, Fortanet, 1879. 53 S. und 1 Karte.

[30]) Guerra, Arquelogía Cristiana. Ausschnitt aus den Akademieschriften (?).

(in tergo:)
REQVIESCVNT RE
LIQVIAE SANCTO
RVM ID EST DOM
NE MARIAE DOM
NI IVLIANI DOM
NI ISTEFANI DOM
NI ACISCLI DOM
NI LAVRENTII DOM
NI MARTINI DOM
NE EVLALIE DOM
NI VINCENTII DOM
NORVM TRIVM

Da im Jahr 453 die sog. Reliquien der Jungfrau Maria (d. i. ihr Schweisstuch, Gürtel u. s. w.) gefunden und der Kaiserin Pulcheria überbracht wurden, so glaubt Guerra die Stiftung jener Kirche der h. Petrus und Paulus bald nachher setzen zu müssen; das Jahr 457, welches er vorschlägt, scheint mir indessen jedenfalls nicht gerechtfertigt.

Einen Ueberblick über die neuesten uns hier angehenden Funde Spaniens giebt unser Gewährsmann endlich in einer soeben erschienenen kleinen aber inhaltsreichen Arbeit[31]), aus welcher ich Nachstehendes hervorhebe:

Im Jahr 1867 wurde in Codos de Larouco, am Rio Sil, etwa einen Kilometer von Mendoya de Sobrado (Provincia di Oransa) in einem Grabe ein Gegenstand gefunden, welcher in einem etwa elf Centimeter langen Bronzestäbchen bestand, das, in der Mitte verdickt, an dem einen Ende eine Taube, an dem andern einen Ring trug. Don A. Guerra, welcher in der Ciencia Cristiana (II 23—36) von diesem Funde Nachricht gab, erklärte den Gegenstand für ein altchristliches Osculatorium (Pax), was de Rossi nicht für unwahrscheinlich hält. Kürzlich hat nun ein zweiter Fund in Fuentes-de-Año ein zweites, etwas kleineres Exemplar derartiger Osculatorien zu Tage gebracht; dasselbe lag zwischen den Handknochen eines Skelettes, und Guerra's Vermuthung empfiehlt sich, dass, wie man im spätern Mittelalter Priestern den Kelch ins Grab mitgab, hier Begräbnisse vorliegen, bei welchen Priestern das Osculatorium als Mitgabe ins Grab folgte. Diese beiden Funde, einzig in ihrer Art, sind in hohem Grade beachtenswerth und fordern zu vergleichenden Beobachtungen auf. Der in Rede stehende Aufsatz giebt keine Abbildung derselben, doch veröffentlichte Hr. Guerra kürzlich an einem andern Orte eine solche[32]).

Weiter macht uns der angezogene Aufsatz mit einem Funde aus den Ruinen von Fuente-del-Álamo, nördlich von Puente-Jenil in Andalusien bekannt. D. Antonio Aguilar y Cano stiess daselbst (1877) in den Ruinen eines alten

[31]) Guerra, Nuevos Descubrimentos en Epigrafía y Antigüedades, Madrid 1879. Imprenta de F. Maroto é hijos, Pelayo, 34. 12 S. in 8°.

[32]) La Ilustracion catolica, Madrid 21 abril de 1879, p. 308.

Tempels (?) auf eine 95 Millimeter lange, 55 breite Bronzefibula von oblonger Gestalt, deren Mitte ein Kreis einnimmt, in welchen das stark ausladende gleichschenklige Kreuz mit A Ω unter dem Querschenkel eingezeichnet ist; über und unter dieser Abtheilung eine Art Gatterung, die untere bildet ein einfaches Ornament, die obere in ziemlich hoch hinaufgehenden Charakteren die Worte

XPSHIC (= *Christus hic*)

Auch von diesem Werke bietet uns die Ilustracion catolica a. a. O. eine gute Abbildung in Holzschnitt. Hr. Guerra setzt die Bronze ins 8. Jahrhundert und bezeichnet sie als Denkmal mozarabischer Cultur; sie könnte vielleicht noch ins 6. oder 7. hinaufgehen.

Epigraphisch nicht uninteressant ist noch die Inschrift aus der Parroquia de Cuntis:

+ ERA · T · C · XVI ⁝ EImISMI + MEMORIA
+ CBES · ABBA + ADAVFVS FECIMVS (= 1078).

Nach diesen Proben dürfen wir mit Spannung ferneren Mittheilungen Guerra's entgegen sehen: möge namentlich die grosse Sammlung altchristlicher Sarkophage aus Spanien[33]), von der er seiner Zeit gesprochen, endlich zustande kommen!

VI.

Wir kommen endlich zu Deutschland. Auch hier zeigt sich unverkennbar ein wachsendes Interesse an dem Studium der christlichen Alterthümer, sowol in der schriftstellerischen Production als in der Nachfrage des lesenden Publicums.

Der protestantische Theologe Ferdinand Becker hat in verschiedenen Monographieen fortgefahren, deutschen Lesern die Resultate der römischen Katakombenforschung zu vermitteln[34]). Ich will über die neuesten Versuche dieser Art nicht so abschätzig urtheilen, wie Hr. Prof. Harnack das jüngst in der Theol. Literaturzeitung (1878, Nr. 23) gethan hat, muss aber auch gestehen, dass ich Zweck und Berechtigung solcher kleinen Publicationen, die eigentlich wenig oder nichts Neues geben, kaum einsehen kann.

Den Boden wirklicher Forschung betreten Victor Schultze und J. Paul Richter mit ihren Arbeiten über die christlichen Antiquitäten Italiens. Jener, ein protestantischer Theologe, hat in seinem Werk über die Katakomben Neapels[35]) eine Erstlingsarbeit geliefert, welche trotz unleugbarer Schwächen[36])

---

[33]) Arte en España 1865, IV, 49.

[34]) F. Becker, Die Wand- und Deckengemälde der röm. Katakomben. Gera 1876, 60 S. in 8°. — Ders. Roms altchristl. Cömeterien. Ein Beitrag zur Kenntniss des christl. Alterthums mit besonderer Berücksichtigung der Forschungen de Rossi's. Mit vielen Holzschnitten und einer Photolithographie. Eb. 1878. 3 Mark. — Ders. Die Inschriften der römischen Cömeterien. Erklärung dreissig ausgewählter facsimilirter altchristlicher Grabschriften. Gera 1878. 40 S. u. 10 lith. u. Holzschn.-Tafeln. 2 M. 40 Pf.

[35]) Victor Schultze, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel. Eine kunsthistorische Studie. Mit 10 lith. Tafeln. Jena, Costenoble, 1877. 79 S. in 8°.

[36]) Vgl. darüber meine Bearbeitung v. Spencer Northcote's Roma Sott. 2. Aufl. S. 606.

eine sympathischere Beurtheilung verdient, als ihr in dem Repertorium [37]) zu Theil geworden ist. Die Untersuchung über das Alter und den ursprünglich christlichen Charakter der grossen Katakombe von S. Gennaro de' Poveri wird jedenfalls ihren Werth behalten. Herr Dr. J. P. Richter hat durch mehrjährigen Aufenthalt in Italien und im Orient einen schönen Schatz von Kenntnissen gesammelt, den er theils in kleinern Aufsätzen in der Lützow'schen Zeitschrift, theils in der Academy, theils in selbständigen Schriften verwerthet. Zu den letztern gehört seine sehr willkommene Studie über die Mosaiken von Ravenna und die kleine Abhandlung über den Ursprung der Basilika [38]). Durch jene hat sich der Verfasser ein wirkliches Verdienst erworben, indem er einmal die uns erhaltenen musivischen Denkmäler Ravenna's sorgfältiger als es bisher geschehen, an Ort und Stelle prüfte, sich bemühte, das Alte und Echte von dem Restaurirten zu scheiden (was bei der Schwierigkeit des Unternehmens indessen nicht überall mit voller Schärfe durchgeführt wurde) und diesen hochwichtigen Werken ihre Stellung in der Entwickelung der christlichen Malerei anzuweisen. Auch die zweite Schrift ermangelt nicht wohlzuverwerthender Mittheilungen und zu beachtender Gesichtspunkte. Indessen kann ich nicht finden, dass die grosse Frage nach dem Ursprung der altchristlichen Basilika, welche seit Zestermanns Untersuchungen 1847 so viele Archäologen beschäftigt hat, hier ihrer Lösung näher gebracht worden wäre; ich halte auch den von Richter eingeschlagenen Weg kaum für den richtigen. Warum, lässt sich nur bei einer Revision der ganzen Controverse zeigen.

Das »Katakombenbuch« des Pfarrers Ott [39]) will dem katholischen Volke vom religiösen Standpunkte aus auseinandersetzen, was es mit den Katakomben auf sich habe. Der Zweck dieser Publication liegt demnach ausserhalb des Gesichtskreises dieser Zeitschrift und erspart uns ein näheres Eingehen auf das Buch, das gewiss wohlgemeint ist, bei dem man aber auf jeder Seite fast zu bedauern Gelegenheit hat, dass es dem Verfasser an fachmännischer Durchbildung, an Kritik und Localkenntniss durchaus gebricht. Die zahlreichen meist den Didot'schen Publicationen (der Vie de Jésus von Veuillot, der Sainte-Cécile von Guéranger) entnommenen Holzschnitte geben ihm indess immerhin einen gewissen Werth für jene Klasse von Lesern, denen es nicht um eine wissenschaftliche Darstellung zu thun ist.

Eine ähnliche auf Popularisirung der gelehrten Forschung gehende Absicht, aber mit gründlichem Verständniss der Sache, verfolgen mehrere Aufsätze F. Schneiders in Mainz, von denen der eine die von de Vogüé erforschten

[37]) Repertorium (1877) II. S. 80.

[38]) Dr. J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Beitrag zu einer kritischen Geschichte der altchristlichen Malerei. Wien 1878, Braumüller. 136 S., einige Photolith. 5 M. — Ders. Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude. Nach neuen Entdeckungen kritisch erläutert. Mit 3 Abbildungen. Eb. 1878. 48 S. in 8°.

[39]) Georg Ott, Dekan und Stadtpfarrer in Abensberg, Die ersten Christen über und unter der Erde u. s. f. Regensburg etc. Pustet. 386 S. in 8°.

altchristlichen Ruinenstädte Centralsyriens, zwei andere, nach Michele Stefano de Rossi (Rom. Sott. III.), das technische Verfahren der Fossoren bei Anlegung der römischen Katakomben untersuchen[40]). Dass der nämliche Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunst eine rege Thätigkeit entfaltet und sehr willkommene Beiträge zu einer künftigen Kunsttopographie des Grossherzogthums Hessen liefert, dürfte den Lesern unserer Zeitschrift bekannt sein.

Die Ikonographie der Heiligen ist ein Gegenstand, den wir Deutsche leider bei weitem weniger als die Franzosen betrieben haben. Um so erfreulicher ist, dass, nach Wessely's verdienstvollen Arbeiten, auch Prof. Dr. Alwin Schultz in Breslau ihr seine Aufmerksamkeit zuwendet. Hoffen wir, dass seiner »Legende vom Leben der Jungfrau Maria«[41]) bald ähnliche Studien folgen werden. Rahns vorzügliche und glänzend ausgestattete Veröffentlichung des Psalterium Aureum von St. Gallen[42]) gehört zwar mehr der mittelalterlichen Kunstgeschichte als der christlichen Archäologie an; ein so schönes Werk darf aber nicht unerwähnt bleiben, wo von christlicher Ikonographie und Symbolik die Rede ist. Dasselbe gilt von des nämlichen Verfassers überaus schätzbarer Untersuchung über die »Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale von Lausanne; ein Bild der Welt aus dem XIII. Jahrhundert«[43]), wo wir zum erstenmale eingehende Studien über jene Monatsbilder und die Darstellungen aus dem Zodiacus u. s. f. finden, welche an den Portalsculpturen mittelalterlicher Kirchen, in Glasgemälden, Miniaturen so häufig sind. In diesem Zusammenhange mag denn auch der verdienstvollen Publication der Deckengemälde der Krypta des Münsters zu Basel gedacht werden, welche Hr. Prof. A. Bernoulli in Basel besorgt hat und welche uns gothische Malereien des 14. und 15. Jahrhunderts in vortrefflicher Nachbildung zeigen[44]). Solche Veröffentlichungen müssen nothwendiger Weise in grösserer Anzahl vorausgehen, sollen wir je den gesicherten Boden für eine Ikonographie der mittelalterlichen Kunst finden, eine Aufgabe, deren Bewältigung aber nicht bloss kunstgeschichtliche, sondern ebenso theologische Bildung und eine erneute

---

[40]) F. Schneider, Die altchristlichen Ruinenstädte von Mittel-Syrien. Nach den Forschungen des Grafen Melchior de Vogüé. Mainz 1878. 25 S. in 8°. — Ders. Die römischen Katakomben nach ihrer technischen Seite, in Alte u. Neue Welt, 1878, Nr. 29. — Ders. Die röm. Katakomben und die Methode ihrer Veranlagung durch die Fossoren. Katholik 1878, I, 1. Heft, S. 32 ff.

[41]) Alwin Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters. (In Beitr. z. Kunstgeschichte von A. Lücke, I.) Lpz. 1878. Seemann. M. 3.

[42]) Rahn, Rudolf, Das Psalterium Aureum von St. Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der Karolingischen Miniaturmalerei. St. Gallen 1878. 67 S. in 4°, 17 Tafeln.

[43]) In den Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. XLIII. Zürich 1879. 30 S. in 4°.

[44]) In den Mittheilungen der historischen und antiquarischen Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I. Mit sieben Taf. in Ton- und Farbendruck von A. Gräter. Basel 1878. 10 S. in 4°.

Durcharbeitung der gesammten patristischen und mittelalterlichen, ascetisch-mystischen wie poetischen Litteratur verlangt und die darum in ihrem ganzen Umfange in diesem Augenblicke wenigstens wol kaum jemandem möglich sein wird.

Dass die von Eitelberger herausgegebenen »Quellenschriften«, obgleich zunächst dem Mittelalter und der Renaissance gewidmet, auch für die christliche Archäologie nicht ohne Bedeutung sind, liegt auf der Hand. Ich habe bereits an einem andern Orte auf den Werth hingewiesen, welchen für diese Disciplin die jüngst aus dem Nachlasse Fr. W. Ungers publicirten »Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte« besitzen, zugleich auch auf die Lücken aufmerksam gemacht, welche mir bei dieser posthumen Ausgabe aufgefallen sind[45]).

Eine wichtige Unterstützung unseres Studiums wäre die Herstellung wissenschaftlich gearbeiteter und wo möglich illustrirter Kataloge der hauptsächlich in Betracht kommenden Sammlungen. Von dem Edinburgher Katalog ist oben die Rede gewesen; leider bleibt Deutschland bisher in dieser Beziehung zurück. Der Katalog der Münchener Ausstellung von 1876 bot Manches; nicht minder Piper's Mittheilungen über das christliche Museum in Berlin, ferner Wackernagels Verzeichniss der mittelalterlichen Sammlung in Basel (Basel, 4. Aufl. 1871), zu welchem Moritz Heyne einen werthvollen Nachtrag gegeben hat[46]). Das neueste in dieser Richtung ist der von H. Riegel sorgfältig bearbeitete Katalog des herzoglichen Museums zu Braunschweig[47]), der uns nicht bloss ein trockenes Verzeichniss, sondern eine eingehende Beschreibung der einzelnen Stücke bietet und damit sofort die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Verwerthung des Stoffes bietet. Wann werden München, Wien, Köln, Berlin, wann die grossen gerade für die christliche Archäologie so wichtigen Sammlungen des British Museum und des Museo Cristiano im Vatican nachfolgen?

Freiburg, im Mai 1879. *F. X. Kraus.*

Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik von Dr. **Franz X. Kraus.** I. Band, II. Abtheilung. Strassburg, C. F. Schmidts Universitätsbuchhandlung Friedrich Bull 1877. 704 Seiten in 8°. Mit 68 Holzschnitten, 2 photograph. Tafeln und 3 Karten.

Die Kunst-Statistik von Elsass-Lothringen, welche Professor Dr. F. X. Kraus im Auftrage des kaiserlichen Oberpräsidiums in Angriff genommen hat, ist bis zum Abschluss des I. Bandes, welcher Unter-Elsass umfasst, gediehen. Die mit Denkmälern des Alterthums oder der Kunst versehenen Orte werden in alphabetischer Ordnung aufgereiht, und unter ihnen werden die Werke der Architektur, Sculptur, Epigraphik, Malerei und Kleinkunst sowie die Alterthümer des vorhistorischen, des römischen und mittelalterlichen Zeitalters aufgeführt,

---

45) Ueber Begriff u. s. f. der christl. Archäol. Freiburg 1879, S. 40.

46) M. Heyne, Ueber die mittelalterliche Sammlung zu Basel. Basel 1874. 4°.

47) Die Sammlung mittelalterlicher und verwandter Gegenstände. Preis ½ M. Braunschweig 1879. 128 S. in 8°.

charakterisirt, nach Umständen illustrirt und durch genaue Litteratur-Angaben mit den bisherigen Forschungen in Zusammenhang gebracht. Seit Schöpflin's Tagen waren die Denkmäler dieses Landes unausgesetzt der Gegenstand eifrigen Studiums, wozu neuerdings auch die Gesellschaft für Erhaltung der historischen Denkmäler im Elsass, zumal ihr Vorstand Alexander Straub beigetragen, so dass mit Rücksicht auf diese und die bezüglichen Arbeiten von Viollet-le-Duc, Adler, Lübke und Woltmann ein mit Sachkenntniss, Sorgfalt und Darstellungsgabe behandeltes Gebiet vom Verfasser für die neue Aufgabe verwerthet werden konnte. Freilich blieben demselben auch viele noch nicht berücksichtigte Denkmäler zur Bearbeitung übrig. Wie gross auch die Ausbeute für die Architekturgeschichte, die selbstverständlich immer die Hauptsache bleibt, erscheint, so haben doch die Archäologie, Bildhauer- und Malerkunst sowie Epigraphik und geschichtliche Forschung gleichfalls grossen Antheil an dem Reichthume dieser Statistik. Die Archäologie erhält schon in den vielen Denkmälern der prähistorischen und römischen Periode werthvolles Material, indem die Römerstrassen, die Gräberfunde (bereits in Sammlungen vereinigt) und die Befestigungswerke in diesem Lande von besonderer Wichtigkeit sind. Wie lehrreich erscheint in dieser Beziehung der Odilienberg mit der Heidenmauer, wo die Ottrotter Römerstrasse mündet. Darum hat der Verf. eine Karte beigegeben und eine exakte Untersuchung von fachmännischer Hand angereiht, die in das Vielerlei dilettantischer Annahmen Sicherheit und wissenschaftliche Genauigkeit bringt. Für die Archäologie der christlichen Kunst sind die ikonographischen Einzelheiten auf Wand-, Tafel- und Glasgemälden, welche vom Verf. umständlich geschildert werden, dann die vielen inschriftlichen Daten, dessgleichen die Inschriftenform, ferner die Tauf- und Todtencapellen, die Todtenleuchten, Tauf- und Weihwassergefässe, die liturgischen Geräthe und die allerdings seltenen Altarformen früherer Perioden von grosser Wichtigkeit. Um mit letzteren zu beginnen, so hat der Altar-Aufsatz in der Abtei Erstein mit einem Reliquiar hinter sich schon Viollet-le-Duc's Aufmerksamkeit auf sich gezogen, indem er die Anordnung einer sogenannten retable oder Tafel als Stirnseite des dahinter aufgestellten Reliquien-Sarges sowie des letzteren Zugänglichkeit auf's anschaulichste versinnlicht, wobei zu beklagen ist, dass statt des steinernen Originals nur eine alte bildliche Darstellung dieser früheren Altarform existirt. Die vielen Flügelaltäre mit Schnitzereien und Gemälden können nach ihrer architektonischen Anlage diesem Capitel beigezählt werden. Die Sacramentshäuschen, sowie deren Vorläufer, die Wandtabernakel und Nischen bilden eine ansehnliche Reihe. Das schönste Denkmal dieser Art im Elsass, inschriftlich von 1484 datirt, hat sich zu Walburg erhalten. Es lässt den Verlust des den Stammbaum Christi in Stein versinnlichenden, hochemporstrebenden Musters zu Weissenburg doppelt beklagen. Einfachere Beispiele spätgothischen Stiles bieten Truttenhausen und Grendlenbruch. Dem Wandtabernakel zu Walf gibt das noch erhaltene Eisenwerk specielle Bedeutung, indem solche Beschläge und Gitter allmählich selten geworden sind. Die für die liturgische Händewaschung dienenden piscinae oder Lavabo verdienen

wegen ihrer Seltenheit gleichfalls besondere Beachtung, wesshalb der Verf. in den Nachträgen das auf der Epistelseite der Kirche zu Dorlisheim befindliche Lavabo im gothischen Stile mit Recht eigens hervorhebt.

Von den romanischen Taufsteinen sind die zu Zellweiler und Domfessel zu erwähnen, zumal an letzteren die Bemerkung eines älteren Forschers geknüpft ist, dass häufig solche alte Taufsteine als Basis für die Evangelium-Kanzel verwendet worden seien. Auch Weihwasserbecken werden in grosser Zahl verzeichnet, darunter das auf einer Säule aufruhende romanische Becken in der Kirche zu Still und das gothische zu Eckartsweiler mit dem inschriftlichen Datum 1331. Möchten doch diese an sich unscheinbaren Gegenstände auch von andern Forschern beachtet werden, besonders aber in ihrem Zusammenhang mit Todtenleuchten oder Laternen. Letztere sind zu Weissenburg in ein paar Exemplaren vertreten. Im Anschluss an die gewöhnlich den Eingang zu den Kirchen flankirenden Weihwassergefässe und Opferstöcke mag hier die merkwürdige Vorrichtung an zwei steinernen Christusfiguren von heiligen Gräbern zu Pfaffenhofen und Zabern hervorgehoben werden, mittels welcher die Seitenwunde des Heilands zu einer verschliessbaren Opferbüchse gestaltet ist, die wohl bisher noch an keinem anderen Denkmal bezeichneter Art angetroffen worden. Den kirchlichen Utensilien hat die Revolution und die Mode so arg mitgespielt, dass die archäologisch interessanteren nur mehr aus alten Nachrichten bekannt sind, wie das Rationale und der grosse Kronleuchter zu Weissenburg aus dem 11. Jahrhundert. Das Rationale beweist, dass auch die Aebte von Weissenburg sich wenigstens zeitweilig des Privilegiums erfreuten, dies kostbare kleine Schulterkleid tragen zu dürfen. Uebrigens lässt es sich der Verf. angelegen sein, die wenn auch noch so sparsamen Reste solcher Utensilien, ferner Eisengitter wie zu St. Thomas in Strassburg, Beschläge an Thüren u. dgl. zu constatiren und zu charakterisiren. Darum hat er auch dem Glockenguss besondere Aufmerksamkeit geschenkt, der in diesem Lande in grosser Blüthe stand. Merkwürdig ist dabei, dass bisher in Süddeutschland noch keine Glocke gefunden wurde, die für das Zeichen zur »Schiedung Christi«, am Freitag nämlich, ausschliesslich bestimmt war, wie eine solche aus dem Jahre 1511 zu Breitenfelde von Dr. Theodor Haach in dieser Zeitschrift nachgewiesen wurde. Dessgleichen findet sich, wie ersichtlich, hier nirgends ein Glockenrad, sei es als Gegenstand des kirchlichen Inventarbestandes, sei es als Denkmal in urkundlichen Notizen, obwohl diese Geräthe bis Polen verbreitet waren, wo sie heute noch in Landkirchen während der Wandlung in der Messe am Orgelkasten in Bewegung gesetzt werden, wie Michael Zmigrodzki im Anzeiger des Germanischen Museums, 1875, Nr. 8, mitgetheilt hat. —

Von archäologischem Interesse sind ferner die Inschriften, welche hier sorgfältig registrirt wurden. Darunter sei die Thür-Inschrift von Maursmünster aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts desshalb hervorgehoben, weil eine Zusammenstellung solcher Portal-Inschriften über mancherlei Bezeichnungen und symbolische Ausschmückungen Aufschluss geben können. Zu beachten dürfte auch die von Wimpfeling aufbewahrte Inschrift des Bischofs Hezilo aus

dem 11. Jahrhundert in der Trinitatis-Capelle zu Strassburg aus dem Grunde sein, dass hiebei das Wort »thiara« vom bischöflichen Ornat gebraucht wird, der in der Altersbestimmung der einzelnen Theile, speciell der Mitra oder Infula, die hier thiara genannt wird, noch keineswegs präcis ist. Ausserdem belehren die Inschriften des 11. und 12. Jahrhunderts über den rhythmischen Charakter und das Bestreben, in classischer Sprache zu schreiben, wie dasselbe die Epigraphik auch anderwärts in monumentalen wie kleineren Werken bekundet, während die späteren dieses Gepräge verlieren und zuletzt geradezu in der Vulgärsprache verfasst sind. Die Renaissance nimmt mit dem lateinischen Ausdruck auch jenes Bestreben wieder auf, giebt ihm aber einen anderen Charakter. Sehr erfreulich sind die vielen, wenn auch späteren inschriftlichen Daten im Elsass, da sie doch über Bauten des 14. und 15. Jahrhunderts sicheren Aufschluss gewähren und so das eventuell Frühere vom Späteren unterscheiden lassen. Wie die Inschriften wurden auch alle Embleme, Wappen und Zeichen der Steinmetzen aufmerksam registrirt und zwar nicht nur an Kirchen, sondern auch an bürgerlichen Gebäuden. Eine kritische Zusammenstellung und Gruppirung nach einem Prinzip wird auch mit der Zeit in das Labyrinth dieser Steinmetz-Zeichen und Hausmarken Ordnung und Verständniss bringen, wenn nur einmal das Material gesammelt sein wird. Auf die Bereicherung, welche die Ikonographie durch vorliegendes Buch erfährt, kann ich nur mit einigen Worten hinweisen. Vorerst möchte dem S. 304 erwähnten Mithrasbilde desshalb mehr Beachtung zukommen, weil dieser Cultus der Sonne resp. des dadurch versinnlichten höchsten Wesens als des Einen Gottes, dem sich alle anderen, auch Christus unterordnen, für Viele sowohl in Rom als in den Provinzen die Brücke zum Christenthume war, wie vom Vater des Constantin und von diesem selbst durch verschiedene Indicien dargethan ist und aus den merkwürdigen Bildern des sogenannten, aber noch nicht evident gemachten Synkretismus hervorgeht. Eine mit dem Namen Aurelian's versehene Münze drückt obige Anschauung durch die Umschrift aus: Sol dominus imperii romani. Die in den Rheingegenden bis Wiesbaden gefundenen Denkmäler des genannten Cultus überraschen weniger als die im Süden Deutschlands vorfindlichen, weil hier die Römerherrschaft nicht so lange und tief ihre Einwirkung geltend gemacht hat. Darum zählt das Mithras-Relief aus Felbach im Stuttgarter Museum (Nr. 51) zu den werthvollsten Monumenten, das durch das Strassburger illustrirt werden kann. Ausser den vielen fabelhaften Thiergestalten an Capitellen und Gesimsen können die Thierkreisbilder, die Darstellungen des Weltgerichtes, der Passion, des Lebens Johannes des Evangelisten nach der legenda aurea, Johannes des Täufers als Greis (Seite 649 und 656), der hl. drei Könige ohne den herkömmlichen Mohren (S. 640), der Befreiung Petri auf einem Gemälde zu Weissenburg und des Todes dieses Apostels auf einem Epitaph von S. Thomas zu Strassburg besonders bemerkt werden. Hinsichtlich der Friesfiguren des Strassburger Nordthurmes sei beigefügt, dass wie der Löwe ein Sinnbild des auferstehenden Heilandes so der Adler (S. 471 Nr. 10) des gegen Himmel aufsteigenden Herrn ist, wie die Umschrift der Rotula von Kremsmünster ausser Zweifel stellt. Grosse Schwierigkeiten bietet hingegen

der S. 535 abgebildete Sarg des Adelochus in S. Thomas zu Strassburg, über welchen sich schon eine stattliche Litteratur gebildet hat. In der Altersbestimmung des Sarges und der Inschrift trifft der Verfasser wahrscheinlich das Richtige, während das Ikonographische daran noch unenträthselt bleibt, wie gerne man auf Grund ähnlicher Sculpturen auch Cahier und Martin beistimmen möchte, nach welchen der Mann mit den beiden Schlangen die Erde und das Fischweib das Meer bedeuten soll, während man von der weiteren Deutung der Pflanzen auf das Paradies sich nicht befriedigt finden wird. Zur Architektur wollen wir zunächst anmerken, dass alle älteren Stiftungs-Urkunden und Inschriften bei Heiligen-Dedikationen von Kirchen, Altären u. dergl. niemals den Ausdruck: in honorem, sondern den altliturgischen des Abendlandes »in honore« gebrauchen und dass Adler in Betreff des Karolingischen Münsterbaues in Strassburg ganz richtig die Bezeichnung »Crux« bei Ermoldus Nigellus als Kreuzschiff versteht, denn das fast gleichzeitige Commemoratorium von Basel hat dasselbe Wort in dem zweifellosen Sinne von Kreuzschiff — dies werden also zwei der frühesten Belege für diese Benennung im Mittelalter sein. Vgl. Titus Tobler S. 386 der »Descriptiones terrae sanctae ex saeculo VIII. IX. XII. et XV.« Leipzig 1874. Ueber die auch im Elsass vorhandenen Doppelchor-Kirchen, worunter S. Georg zu Schlettstadt wegen der späten Anordnung eines westlichen Chorbaues besonders beachtenswerth, kann jetzt das lehrreiche Schriftchen von Prof. Kratz in Hildesheim insoferne Aufschluss geben, als hier urkundlich eine wenigstens für viele Fälle genügende Erklärung gegeben wird. Endlich können die Doppelcapelle zu Zabern mit dem Beinhause im unteren Raume, die merkwürdige unter der S. Georgskirche zu Schlettstadt aufgegrabene Rundkirche frühester Zeit sowie die ehemalige Befestigung des Kirchhofes zu Thal hier angefügt werden als Beispiele seltener Bau-Anlagen in Deutschland.

Den Hauptinhalt und die Mitte des Buches bildet das Münster zu Strassburg, dessen Geschichte vom Verf. in Regestenform[1]) der Baubeschreibung und Charakterisirung vorangeschickt wird, nachdem die fast endlose Litteratur sowie die detaillirte Aufzählung der Abbildungen und Modelle den umfangreichen Abschnitt eingeleitet hat. Hier scheidet die Kritik alles Unhistorische oder Unerweisbare, wie die Zerstörung eines heidnischen Tempels und die Gründung einer christlichen Kirche im 4. Jahrhundert, dessgleichen die Existenz eines solchen Baues unter Chlodwig nach einem angeblich authentischen Plane für eine Holzarchitektur, von dem erweislich Historischen aus und beginnt letzteres mit dem im Jahre 826 erwiesenen Kirchenbau, der aber schon 873 theilweis ein Raub der Flammen wurde. Auffallend sind die vielen Beschädigungen durch Brand, deren 44 verzeichnet sind, wovon wieder 31 durch Blitz verursacht wurden. Durch Erdbeben und Sturm wurde das Münster neunmal betroffen, und oftmals war es feindlichen Geschossen ausgesetzt. Trotz der häufigen Brände hatte sich der Bau des Bischofs Werinhar von 1015 im Wesentlichen bis 1264 erhalten, worauf unter der Leitung bewährter Meister

[1]) Für urkundliche Forschung ging dem Verf. M. von Meyer an die Hand.

der gothische Umbau erfolgte, dem der gefeierte Erwin (von Steinbach) durch die grosse Façade im Westen mit dem Thurmwerk im Jahre 1277 die Krone aufsetzen sollte. Urkundlich wird Erwin 1284 zuerst erwähnt, und auch dies erscheint zweifelhaft, da gerade an der Stelle mit Erwin's Namen eine Rasur bemerklich ist, also dieser von späterer Hand eingeschrieben sein kann. Wegen der Wichtigkeit dieses Documentes lässt der Verfasser ein photographirtes Facsimile folgen. Ebenso gibt er eine Abbildung von der den Namen Erwin als Meister (der Mariencapelle) tragenden Inschrift der im Frauenhause aufbewahrten Balustrade-Fragmente aus der 1316 erbauten Mariencapelle des Münsters. Da auch hiegegen Bedenken erhoben worden sind [2]), so bleibt leider das Epitaph im Kirchenhöfel an der Nordostseite des Münsters das einzig sichere Document über den grossen Meister, der den 17. Januar 1318 starb, nachdem ihm seine Hausfrau Husa 1316 vorangegangen. Hier heisst er: Magister Erwin gubernator fabricae. Ein Facsimile vergegenwärtigt diese bedeutsame Grabschrift, welche mit der von Haslach die Grundlage des Stammbaumes dieser Architekten-Familie bildet. Freilich geben die genannten Epitaphe die Verwandtschaftsgrade nicht in erwünschter Klarheit an, und so hat Woltmann einen anderen Stammbaum hergestellt als Kraus. Die Sitte, denselben Taufnamen in der Familie beizubehalten, trägt natürlich auch nicht dazu bei, Verwechslungen und Irrthum auszuschliessen. Der Verf. behandelt diese Frage in so erschöpfender Weise, geht auf alle Daten und alle Hypothesen anderer Autoren, besonders Woltmann's, mit solcher Ausführlichkeit ein, dass der Leser in den Stand gesetzt wird, selbst zu urtheilen. Nach dem vorliegenden Material — denn Mone's Notiz aus dem Copialbuch muss einstweilen auf sich beruhen oder wie bei Kraus verwerthet werden — stellt sich die Folgerung unseres Verfassers als die einfachste und ungezwungenste dar, während die Woltmann'sche von gewisser Gezwungenheit nicht freizusprechen sein wird. So wenn er aus dem Fehlen des Wortes quondam auf dem Kirchenhöfel-Epitaph den dort genannten Johannes zum Sohne eines andern Baumeisters Erwin machen will, der zur Zeit des Todes dieses Johannes noch am Leben gewesen [3]). Mit Recht bleibt Kraus bei der einfachen Abfolge der

[2]) Solche Bedenken sind nur von Prof. Kraus selbst ausgesprochen worden, der im Beiblatt Nr. 3 der Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XI, die Inschrift für eine Fälschung des 16. Jahrhunderts erklärte, diese Ansicht aber in dem hier besprochenen Buche ausdrücklich zurückgenommen und die Echtheit anerkannt hat. — Anm. d. Red.

[3]) Der Referent hätte hier nicht »er« (d. h. Woltmann), sondern »Schneegans« sagen müssen, von dem die Folgerung aus der Grabschrift: Meister Johannes sei der Enkel, nicht der Sohn Erwin's I. gewesen, herrührt (Revue d'Alsace, 1852). Aber nicht das Fehlen des »quondam« in der Grabschrift war die Ursache dieser Annahme, sondern vielmehr der Umstand, dass man aus dem Wohlthäterbuche des Frauenhauses sowie aus andern Urkunden und aus Inschriften vier Söhne Erwin's I. kennt, von denen keiner mit diesem am 18. März 1339 gestorbenen Johannes identisch ist: 1) den am 5. December 1329 gestorbenen Werkmeister zu Niederhaslach; 2) den an einem 8. Mai gestorbenen Meister Erwin, Werkmeister des Münsters;

Daten jener Inschrift. Weil der Johannes des ebengenannten Gubernators und Magisters Erwin und dessen Frau Husa — die als zuerst gestorben auch an erster Stelle angeführt ist — Sohn gewesen, bedurfte es des sonst üblichen quondam nicht mehr. Ob diese Husa gleichbedeutend mit der im Schenkungsbuche vorgetragenen Gertrud und statt Gertrudis Gerhusa (= Husa) zu lesen sei, und ob Erwin der Gubernator vor der Husa eine Adelheid zur Frau gehabt, dies Alles bleibt nach dem bisherigen Material unentschieden, hat übrigens nur secundäre Bedeutung. Ob aber Erwin den Beinamen »von Steinbach« geführt, wie ihn die Inschrift am Hauptportal des Münsters noch im vorigen Jahrhundert mit der Beifügung des Datums 1277 als Beginnes der Façade, die dabei als glorreiches Werk (opus gloriosum) gepriesen ist, nennt, das interessirt schon in viel höherem Grade, als jene Verwandtschafts-Scala. Dass diese Inschrift nicht gleichzeitig ist, hat Kraus in seinem Aufsatze (Lützow's Zeitschrift XI, Beibl. 37) bewiesen; darum kann sie aber noch nicht »unecht« genannt werden. Letzteres ist nach meinem Urtheil nur dann der Fall, wenn eine Inschrift, sei es durch ihre Buchstaben-Form, sei es durch ihren Inhalt, Gleichzeitigkeit mit dem also signirten, erweislich älteren oder einem anderen Gegenstande prätendirt. Davon kann hier schon desshalb keine Rede sein, weil die bezügliche Inschrift nicht mehr existirt, und aus den Nachrichten darüber irgend ein Schluss dieser Art nicht gezogen werden kann. Dass sie zum erstenmale den Meister des Werkes als Erwin von Steinbach bezeichnet, beweist nur, dass in einer nicht mehr bestimmbaren Zeit Erwin diesen Beinamen führte; allerdings nicht, dass ihn der Meister selbst getragen habe. Bei künftigen Beschreibungen kann dieser Beiname nur mit Restriction gebraucht, nicht aber ganz und gar ignorirt werden. Auch dass Erwin der Meister des Façadenbaues war, ist demnach unsicher, weil nur diese Inschrift es aussagt; nach den

---

3) Johannes dictus Erwin, als »filius quondam magistri Erwini« erwähnt, 1342 noch am Leben; 4) Magister Johannes dictus Winlin, Werkmeister des Münsters, gestorben am 22. April und zwar vor 1342. Soll nun der 1339 gestorbene Meister ein fünfter Sohn Erwins und zwar der dritte Sohn mit dem Namen Johannes gewesen sein? Das ist doch kaum wahrscheinlich. Schneegans nahm nun wahr, dass dessen Grabschrift noch eine andere Erklärung zulasse. Dass hier zwischen filius und magistri Erwini ein quondam fehlt, schliesst nicht geradezu aus, dass Johann der Sohn des verstorbenen Erwin I. gewesen, aber dem Sprachgebrauche hätte die Einfügung des quondam doch eher entsprochen, selbst wenn die Grabschrift dieses Verstorbenen kurz vorherging. Da aber nun im Jahre 1339 offenbar noch ein lebender Erwin, Werkmeister des Münsters, vorhanden war, ist die Ansicht von Schneegans durchaus nicht »gezwungen«. Kraus dagegen konnte sich dieser Annahme nur dadurch entziehen, dass er die Brüder Johannes dictus Erwin und Johannes Winlin (3 und 4) zu Enkeln anstatt zu Söhnen Erwins I. machte. Um das zu ermöglichen, bezieht er die erste Eintragung eines »Magister Erwinus huius operis« am 19. Januar, Wohlthäterbuch fol. 18 v., wo weiterhin Magister Winlinus ausdrücklich »natus praedicti Erwini« genannt wird, statt auf Erwin I., wie bisher geschehen ist, auf Erwin II. Das aber ist desshalb unrichtig, weil jene Eintragung noch von der ersten Hand des Buches herrührt, die, wie im Repertorium I. S. 260 dargethan wurde, schon vor 1328 aufhört. Anm. der Redaction. Woltmann.

Rissen müsste er ihn entweder entworfen und dann abgeändert oder den schon vorhandenen Entwurf eines Andern umgewandelt haben. Wenn die kundige Hand des Dombaumeisters Klotz die Risse herausgegeben und die Zeichnungen durch sachgemässen Commentar erläutert haben wird, dann kann die Entwicklung dieses Baues für sich allein verfolgt und beurtheilt werden. Unser Verf. stellt zur Veranschaulichung von Entwurf und Ausführung der Façade mit dem Thurmbau (S. 498 bis 502) die im Frauenhause bewahrten Risse zusammen, wodurch der aufmerksame Leser in den Stand gesetzt ist, der eingehenden Erörterung zu folgen. Freilich hatte Kraus nicht diesen wichtigen Punkt allein zu behandeln, sondern musste allen andern Einzelheiten ebenso gerecht werden, sonst würde er wohl auf Adler's Vergleich mit dem Regensburger Dome gleichfalls Rücksicht genommen und so die Bedeutung des Strassburger Bauwerkes noch mehr illustrirt haben, vorausgesetzt, dass jene Studie seinen Beifall gefunden.

Indem der Verf. die Geschichte des Münsters in Regestenform der Baubeschreibung voranschickte, konnte er sich in allen geschichtlichen Details auf jene berufen und den Fluss der beschreibenden Darstellung ununterbrochen fortführen. In letzterer scheidet er wieder glücklich die Glas- und Wandmalereien aus und lässt die durch so viele stilistisch und archäologisch ausgezeichnete Denkmäler vertretene Sculptur in einem eigenen, umfangreichen Abschnitte folgen. Nach Schilderung des Mobiliars, wobei die in der ganzen Welt berühmt gewordene künstliche Uhr selbstverständlich besonders hervorgehoben wird, folgen die Grabmäler und Inschriften, welche alle auch geschichtliche Bedeutung beanspruchen. Die Aufzählung und chronologische Bestimmung der Glocken schliesst dann diesen wichtigen Theil der Münsterbeschreibung ab. Daran reiht sich das Frauenhaus, seine Geschichte und Schilderung. Die daselbst conservirten Risse des Münsters legt darum der Verf. passend in diesem Capitel zur Vergleichung vor und reiht durch Wort und Abbildung die Siegel, die sonstigen Auf- und Grundrisse des Thurms, der Kanzel, der Orgel, des S. Laurentius-Vorbaues und der Fenster an. Auch den übrigen Kirchen und Monumenten Strassburgs, wie S. Nikolaus, Alt und Jung S. Peter mit ihren Kapellen, S. Stephan, S. Thomas und S. Wilhelm wird, ihrer geschichtlichen, archäologischen und künstlerischen Bedeutung entsprechend, volle Aufmerksamkeit gewidmet. Ein Verzeichniss der nicht mehr existirenden Kirchen und Klöster beschliesst den Abschnitt über Strassburgs kirchliche Denkmäler. Grund- und Aufrisse, Inschriften und Epitaphien illustriren auch diesen Theil, die öffentlichen Gebäude und Privathäuser, sowie die Sammlungen mit ihren vielen geschichtlichen Erinnerungen vollenden das Bild der Vergangenheit Strassburgs. Dabei ist sehr beachtens- und nachahmungswerth die schon von Huber, Schmidt und Piton geschehene Zusammenstellung der an den Häusern vorfindlichen Erker, Inschriften, Gemälde, Marken und Steinmetzzeichen, dessgleichen aller durch Alter, Stil oder Schmuck ausgezeichneten Häuser, Thore, Bögen und Thüren, an sich oft unscheinbarer Einzelheiten, deren jede ältere Stadt noch viele besitzt, die aber gewöhnlich unbekannt, weil unbeachtet bleiben, mit der Zeit aber überall den Neubauten weichen müssen und dann verloren sind.

Ausser Strassburg behaupten die Kirchen und Monumente zu Schlettstadt, Surburg, Maursmünster, Truttenhausen, Weissenburg, Zabern u. s. w. ihre für die Geschichte der Baukunst im Elsass wichtige Stellung. Nachträge und Beilagen beschliessen den Band. Letztere behandeln den Stammbaum Erwin's und reproduciren die Aufzeichnungen des Münster-Werkmeisters H. Heckler von 1660. Die beigegebenen Pläne von Strassburg vergegenwärtigen die Stadt von ihrem Entstehen bis zum 17. Jahrhundert. — Ein grosses Stück Arbeit ist mit diesem Buche geleistet, das nach dem Satze: Exempla trahunt nur recht bald in andern Ländern Nachfolge finden möge. *Dr. Messmer.*

Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe Siècle. Recueil de Documents inédits, tirés des Archives et des Bibliothèques Romaines par M. **Eugène Müntz.** Première Partie: Martin V — Pie II (1417—1464). Deuxième Partie: Paul II (1464—1471). Paris, Ernest Thorin, Editeur, 1878—1879. SS. 364 u. 333 (Bd. 4 u. 9 der Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome).

Die Kunstgeschichte Roms im 15. Jahrhundert bildete bisher ein, wenn nicht ganz dunkles, so doch von der Kritik kaum berührtes Capitel der italienischen Kunstgeschichte. Die artistische Illustration that für diesen Zeitraum auffallend wenig; die Urkundenforschung, welche in den letzten Jahrzehnten für die florentinische Kunstgeschichte so viel geleistet, förderte hier kaum nennenswerthe Resultate zu Tage, theils weil rüstige Kräfte mangelten, theils in Folge der rücksichtslosen Härte, mit welcher man die Laienforschung aus dem Vatican verbannt hält. Die Etablirung der italienischen Regierung in Rom bezeichnet eine Wendung zum Besseren. Unter den Archivbeständen, welche von der Regierung mit Beschlag belegt und im königlichen Staatsarchiv vereinigt wurden, befand sich auch jener Theil des päpstlichen Archivs, welcher im Castell S. Angelo untergebracht war und in der Hauptsache die Finanzabtheilung enthielt. Vieles mag in der Zeit der Noth noch in den Vatican übertragen worden sein, denn der in Staatsbesitz übergegangene Bestand zeigt grosse Lücken; das Vorhandene aber ist immer noch bedeutend genug, um Jahrzehnten Stoff für fruchtreiche Forschungen zu bieten. E. Müntz war einer der ersten, welche die Bedeutung dieser nun zugänglich gewordenen Quellen für die Kunstgeschichte erkannten, und der Einzige, welcher die systematische Exploration derselben in Angriff nahm, da A. Rossi's Spogli Vaticani (Giornale di Erudizione Artistica vol. VI, fasc. V—X) zwar kostbare Notizen brachten, aber System und Vollständigkeit vermissen liessen. E. Müntz hat nun die beiden ersten Bände seines auf vier Bände geplanten Werkes erscheinen lassen; die Zeit, welche dieselben umfassen, reicht von 1417—1471, also von Martin V. bis zum Tode Paul's II., und zwar ist der zweite Band ausschliesslich Paul II. gewidmet. Die Art der Publication des Materials ist eine mustergiltige und fordert zum Beifall ohne jede Einschränkung auf. Eine »Notice préliminaire« orientirt zunächst über die Stellung des jeweiligen Papstes zu der Kunst und den Künstlern, zu den Verhältnissen der Zeit, soweit diese hier in Betracht kommt. Dann folgen die Nachrichten über die Künstler, über die Arbeiten auf dem künstlerischen und kunstindustriellen Gebiete,

schliesslich jene in dies Gebiet einschlagenden Notizen, welche sich in keine bestimmte Rubrik einreihen liessen. Bei Darstellung der Kunstzustände unter Nikolaus V. schiebt Müntz das kostbare Capitel »Condition des Artistes à Rome vers le milieu du quinzième siècle« ein, in welchem zum ersten Male auf Grundlage von Ziffern zusammenhängende Aufschlüsse über die materielle Stellung der Künstler und Werthschätzung der Kunstwerke um die Mitte des 15. Jahrhunderts gegeben werden; von gleich hoher Wichtigkeit ist im zweiten Bande der »Essai sur l'histoire des collections italiennes d'art et d'archéologie depuis les débuts de la Renaissance jusqu'à la mort de Paul II«, welchen er der Publication des Inventars der Sammlungen Paul's II. voranstellt. Ihre Ergänzung, Abrundung und Erläuterung finden die zumeist den »libri d'entrata et spesa« entlehnten Daten durch eine ganze Fülle von Notizen, die Müntz aus anderen mehr oder minder abliegenden handschriftlichen und gedruckten Quellen sammelte, welche von einer wahrhaft staunenswerthen Belesenheit des Verfassers zeugen, einer Belesenheit aber, die hier ohne Ostentation, ganz im Dienste und zu Gunsten der zu lösenden Aufgabe auftritt. Wenn E. Müntz Auszüge aus dem Testamente Nikolaus' V., Manetti's Beschreibung der von Nikolaus V. ausgeführten und geplanten Bauten, des Aeneas Silvius' (Pius II.) Beschreibung von Pienza, Auszüge aus Volaterraneus u. dgl. gibt, so findet der Wiederabdruck solcher Schriftzeugnisse hier seine volle Berechtigung, da ja eine möglichst vollständige Sammlung aller für die römische Kunstgeschichte jener Zeit wichtigen Quellen gegeben werden soll. Müntz ist zu gewissenhaft, um dem litterarischen Ballast auch nur das geringste Zugeständniss zu machen. So erfährt man denn hier aus unwiderleglichen Daten die Stellung jedes einzelnen Papstes zu den künstlerischen und Bildungstendenzen jener Zeit. Kunstfeindschaft kann man höchstens Calixt III. nachsagen, der in diesem Punkte sehr dem Nachfolger Leo's X., Hadrian VI., ähnelt. Martin V. und Eugen IV. werden durch das Bedürfniss mehr zu Nutzbauten und Restaurationen als zu Schöpfungen freien Schönheitssinnes gedrängt, aber keinem von beiden geht der Sinn für glanzvolle Repräsentation ab. Nikolaus' V. und Pius II. werden im Genusse ihres Ruhmes, die wissenschaftlichen und künstlerischen Tendenzen der Renaissanceperiode in Rom zu vollem Siege geführt zu haben, bestätigt; Paul II., der seit Platina's gehässiger Schilderung im Rufe der Bildungsfeindlichkeit gestanden hat, erfährt eine Rettung, wie sie glänzender nicht gedacht werden kann. Das Inventar seiner Kunstsammlungen lässt diesen Papst als einen der feinsinnigsten Amateurs der Renaissanceperiode erscheinen [1]).

Es wird nun die Aufgabe sein, die Kunstgeschichte Roms nach den von Müntz publicirten Daten gründlich zu revidiren und den vorhandenen Bestand

---

[1]) Das Inventar der Sammlungen Paul's II. wurde vor Kurzem auch im ersten Bande der »Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia« publicirt, doch mit Weglassung einzelner Stücke. Auch die Società Romana di Storia Patria kündigt seit längerer Zeit eine Publication dieses Inventars an. Müntz hat schon früher Bruchstücke daraus in der Gazette des beaux-arts veröffentlicht. Das Recht der Priorität kommt also E. Müntz jedenfalls zu, abgesehen davon, dass auch ohne dies eine Publication desselben in seinem Werke nicht hätte unterbleiben dürfen.

an Monumenten damit in Verbindung zu bringen. Vor Allem bedarf die Baugeschichte Roms einer gründlichen Revision und darnach auch einer zusammenfassenden Darstellung. Nur um einige Details zu erwähnen: Bernardo Rossellino's (Bernardo's di Matteo) Bauthätigkeit unter Nikolaus V. ist in jüngster Zeit angezweifelt worden, man wollte Bernardo di Lorenzo an seine Stelle setzen; die von Müntz publicirten Daten lauten zu Gunsten Rossellino's, aber sie lassen seine Thätigkeit unter Nikolaus V. kaum so umfangreich erscheinen, wie die des Florentiners Antonio di Francesco, eines Künstlernamens, der erst durch die Forschungen von Müntz geläufig wurde. Der Name des L. B. Alberti ist bisher weder E. Müntz noch dem Schreiber dieser Zeilen, der viele Monate die »Libri d'entrata et spesa" zu diesem Zwecke durchforschte, begegnet; desshalb aber ist die Aussage Vasari's noch nicht widerlegt. L. B. Alberti, der vornehme Florentiner, hat weder von Ludovico Gonzaga noch von Sigismondo für seine in Mantua und Rimini ausgeführten Bauten directe Geldentlohnung erhalten: er wurde durch Beneficien entschädigt, dass er solche von Nikolaus V. erhielt, ist sichergestellt. Im 2. Bd. Vasari hat Milanesi den Meo da Caprino in hervorragender Stellung in die Kunstgeschichte Roms eingeführt; der Ruhm, den Baccio Pontelli genoss, muss auf ihn übertragen werden; E. Müntz bringt weitere Daten bei, die namentlich Meo's bedeutende Antheilnahme an dem Palaste S. Marco (Venezia) in helles Licht stellen. Ob er identisch sei mit einem Meo, der 1453 als Steinmetz in Ferrara thätig war, wie Milanesi als zweifellos annimmt, mag Müntz nicht entscheiden. Von Bildhauern wird u. A. Isaia di Pippo da Pisa, der in neuerer Zeit nur im Commentar zum Leben des Giuliano da Majano (Vasari, Le Monnier IV. 11 ed. Milanesi II. 483) mit wenigen Worten erwähnt worden war, in einer der Bedeutung, welche ihm von Zeitgenossen zugestanden wurde, entsprechenden Weise gewürdigt. Und so bringt eine jede Seite interessante Details, die unsere Kenntniss der Künstlergeschichte jener Zeit berichtigen, erweitern, Namen, die unverdienter Vergessenheit anheim fielen, in ihre Rechte einsetzen, den Reichen, welchen Vasari so gerne noch das Gut der Kleineren leiht, unverdienten Ruhm entziehen. Die Arbeit von Müntz zeigt, wie Vieles strenge historische Forschung auf unserem Gebiete noch zu leisten hat, und welche glänzenden Resultate sie zu erzielen vermag; die geistreichen Kunstplaudereien, welche sich als Historie einschmuggeln wollen, haben die kunstgeschichtliche Disciplin in Misscredit gebracht; Arbeiten wie die von Müntz, welchen eine für die Kunstgeschichte Italiens epochemachende Bedeutung zugestanden werden muss, lehren die erfreuliche Thatsache, dass nüchterne, hingebende Forschung auch auf dem Gebiete der Kunstgeschichte mehr und mehr zum Siege kommt.

H. Janitschek.

Fr. D. O. Obreen. Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis. I. Deel. Rotterdam 1877—78.

Der Gedanke, ein Organ zu schaffen, welches als Sammelplatz für jene unzähligen Nachrichten über Thatsachen dient, welche die archivalische Forschung auf dem Gebiete der niederländischen Kunstgeschichte zu Tage fördert, kann nur als ein höchst glücklicher bezeichnet werden. So klein und

beschränkt dieses Feld auf den ersten Augenblick erscheint, so grossartig und unerschöpflich ist es bei näherer Erwägung, und das Archief Obreen's würde, wenn auch nicht eine glänzende, so doch eine gesicherte Zukunft haben, wenn nicht vielleicht die Ausgabe in holländischer Sprache ein Hinderniss für sein Gedeihen werden könnte; denn thatsächlich scheint das Interesse für die Kunstgeschichte Hollands überall reger zu sein, als in Holland selbst. In französischer Sprache würde das Archief sein Publicum in der ganzen Welt gefunden haben, in holländischer bleibt es so ziemlich auf sein engeres Vaterland beschränkt.

Wir ergreifen desshalb um so bereitwilliger die Gelegenheit, auf dieses höchst verdienstvolle und interessante Unternehmen, dessen erster Band abgeschlossen vor uns liegt, aufmerksam zu machen. Wir wollen nur auf die bedeutendsten Publicationen dieses Bandes hinweisen. Vom grössten Interesse sind: die Meisterbücher der Delfter Lucasgilde vom Jahre 1613—1649 und 1650—1714; ein Register der Lucasgilde zu Dordrecht, welches die Künstler enthält, die in den Jahren 1580—1649 daselbst aufgenommen wurden; die Statuten der Lucasgilde von Harlem; eine Reihe noch unbekannter Marken von Delft'schen Faiencefabriken; ein Aufsatz über die Utrechter Faiencen; eine Nachricht über ein, von einem gänzlich unbekannten Meister Namens Jacob Huyser im Jahre 1587 für die Kirche zu Roermond ausgeführtes und mit 100 Reichsthalern bezahltes Altarbild; Nachrichten über die Maler Johan Potheuck, Johannes oder Jan Ariensz Duif und Jan Roeloffs van Diepenbeeck und endlich der Rechtsspruch des Gerichtshofes von Holland im Processe des Kaufmanns Isaak von Harsbeeck gegen Louis Crayers, den Vormund des Titus vom Ryn, vom 22. December 1662.

A. v. W.

Sculptur.

Alfonso Citadella, Scultore del secolo XVI. Memorie del socio effettivo can. **Willelmo Braghirolli.** Mantova, Mondovi 1878. S. 56.

Diese Arbeit ist ein Separatabdruck aus den »Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana« in Mantua und hat die wesentliche Bestimmung, die Forschungen von Baruffaldi und Ridolfi zu vervollständigen. Braghirolli beschränkt sich in der Hauptsache auf die Klarlegung der Beziehungen des Alfonso Lombardi zu dem Hofe von Mantua; da diese aber sehr reiche waren und namentlich die letzten Lebensjahre des Künstlers fast ganz ausfüllten, so werden Braghirolli's Forschungsresultate für die Kenntniss des Lebens und der Werke Lombardi's überhaupt von hoher Wichtigkeit. Vom 1. November 1529 datirt das erste Zeugniss, welches die Beziehungen zwischen Alfonso Lombardi und dem Herzog Federico Gonzaga sicherstellt. Alfonso Lombardi sollte zunächst zwölf Hermen in Marmor (die berühmtesten Heerführer der beiden letzten Jahrhunderte darstellend) für den Palazzo del Tè ausführen. Am 12. Juli 1530 zeigt Lombardi dem Herzog an, dass die Bildnisse Alfonso's I. d'Este und des Francesco Maria Sforza vollendet seien; zu Anfang August, dann im Dezember des gleichen Jahres erfolgten weitere Sendungen solcher Bildnisse. Von all diesen Arbeiten

so wie von sechs Büsten, welche Lombardi im Mai 1532 vollendete, ist vorläufig keine Kenntniss vorhanden. Im Jahre 1532 beginnen auch die Verhandlungen wegen Errichtung eines Grabdenkmals für Francesco Gonzaga, den Gemahl der Isabella d'Este und Vater Federico's. Francesco war am 20. Februar 1519 gestorben; drei Monate darauf hatte sich Federico an Bald. Castiglione mit der Bitte gewandt, ihm vier oder sechs Grabdenkmalskizzen von Michelangelo, Raphael und einigen anderen tüchtigen Künstlern Roms zu verschaffen; schon am 3. Juni desselben Jahres hatte Castiglione eine Skizze Raphael's mit folgendem Briefe gesandt:

> Ill^{mo} et Ex^{mo} S^{re} A quanto mi scrive V. Ex. circa li dissegni della sepoltura penso che quella a quest'hora debba essere sattisfatta per uno di Raphaello el quale (al parer mio) è assai al proposito, e portalo Mon^{re} de Tricario. Michelangelo non è in Roma, ne con altro che con Raphaello saprei voltarmi e son certo che questo satisfarà.
>
> In Roma alli III de giugno del MDXIX.
>
> Di V. Ex.
>
> Fidel servo Baldesare Castiglione.

Aus unbekannten Gründen unterblieb die Ausführung dieser Skizze; am 11. December 1532 nahm Federico die Grabdenkmal-Angelegenheit wieder auf, und Lombardi war bestimmt, diese Arbeit durchzuführen. Zunächst aber ging Lombardi mit Bewilligung des Herzogs als Familiare des Cardinals Ippolito de' Medici nach Rom; es war dies des Künstlers erste Romfahrt, nur mochte ihm nicht viel Zeit für Studien übrig bleiben, da er vom Cardinal stark in Anspruch genommen war. Er arbeitete für diesen einen Ganymed (in Stuck), die Büste des Kaisers Vitellius (in Marmor), die Michelangelo sehr gefiel, das Porträt der schönen Donna Giulia Gonzaga (als Medaillon in Stuck), dann die Bildnisse Tibaldeo's, Molza's und des Cardinals selbst, endlich die Modelle für die Bildnisse Clemens' VII., Giuliano's de Medici und Leo's X. Schliesslich sollte er auch das Grabdenkmal Clemens VII. und Leo's' X. durchführen; das Modell war vollendet, er war wegen Marmorankaufes schon nach Carrara gegangen, als der Tod des Cardinals ihm willkommenen Anlass gab, den Wünschen des Herzogs Federico nachzukommen und in dessen Dienste zurückzukehren. Baccio Bandinelli übernahm die Ausführung des Grabdenkmals der beiden Päpste, wohingegen Lombardi dem Herzog Federico versprach, das Grabdenkmal von dessen Vater Francesco binnen eines Jahres fertig zu stellen. Er wäre diesem Versprechen wohl auch nachgekommen, wenn er nicht bald in schwere Krankheit gefallen wäre; nach achtmonatlicher Dauer schien Besserung einzutreten; doch diese währte nur kurze Zeit, Lombardi starb am 2. December 1537. Giulio Romano forderte im Namen des Herzogs das Modell des Denkmals von den Erben zurück, doch zu einer Ausführung desselben ist es nie gekommen.

Die mantuanischen Documente erwähnen dann noch folgende Arbeiten Lombardi's: Porträtbüsten Kaiser Karl's V. (für Alessandro de' Medici), Francesco's II. Gonzaga, Karl's von Bourbon, der Isabella Boschetti von Mantua, der Eleonara Gonzaga, Herzogin von Urbino, dann Herzog Karl's von Burgund, endlich Modelle für die Bildnisse Papst Paul's III. und Kaiser

Karl's V. (für Herzog Federico). Die Darstellung Braghirolli's ist begleitet von sechszehn Briefen des Künstlers und von zehn Briefen anderer Persönlichkeiten, welche die ersteren ergänzen. *H. J.*

Malerei.

Geschichte der Malerei, herausgegeben von **Alfred Woltmann.** — Erster Band. Die Malerei des Alterthums von Dr. Karl Woermann, Prof. etc. Die Malerei des Mittelalters von Dr. Alfred Woltmann. Leipzig 1879. E. A. Seemann.

Das Interesse, welches das gebildete Publicum in stets wachsendem Maasse der Kunstgeschichte widmet, rechtfertigt schon von vornherein den Versuch, in übersichtlicher und vor Allem lesbarer Form ihm die Resultate der gelehrten Forschung vorzuführen, es mit den Fortschritten unserer Wissenschaft bekannt zu machen. Und auch der Kunstwissenschaft selbst kann es nur förderlich sein, wenn von Zeit zu Zeit einmal, was in hunderten von Monographien, von Journalartikeln veröffentlicht worden ist, von kundiger Hand bündig zusammengefasst wird. Liegt doch auch für die Kunstforscher die Gefahr sehr nahe, über ihren Specialuntersuchungen den Ueberblick über das ganze weite Gebiet zu verlieren. Eine solche Arbeit, welche die Summe des bisher Geleisteten zu ziehen hat, wird auch die Stellen noch sehr gut erkennen lassen, wo neue Untersuchungen wohl am Orte sind, und somit anregend auf die Forschung einwirken. Dass nicht ein Jeder berufen ist, ein solches Werk zu unternehmen, bedarf wohl keines Beweises: die gründlichste Kenntniss des Stoffes muss da mit der wohlabwägenden Kritik Hand in Hand gehen, damit nur gutbeglaubigte Thatsachen dem Publicum, welches einmal gläubig angenommene Urtheile kaum zu rectificiren in der Lage ist, überliefert werden; damit wird sich ein geschickter, fesselnder Vortrag, tactvolles Beiseitelassen alles Unbedeutenden, scharfe Charakterisirung des Wesentlichen verbinden müssen. Gelingt es dem Verfasser, dann noch zum weiteren Studium anzuregen und die Mittel zu demselben durch eine exacte Nachweisung der Quellen, welche er benutzt hat, zu bieten, so hat er meines Erachtens allen den Ansprüchen genügt, welche man an ein solches Werk zu stellen berechtigt ist; er ist dem Interesse der Gebildeten wie den Forderungen der Wissenschaft gerecht geworden.

Als ein solches, in jeder Hinsicht wohlgelungenes Werk ist das Buch, welches ich hier kurz anzuzeigen habe, zu bezeichnen. Zwei und vierzig Jahre sind vergangen, seit Kugler's Geschichte der Malerei erschien, zwei und dreissig Jahre, seit Jacob Burckhardt die zweite Auflage dieses seiner Zeit hochbedeutenden Werkes veranstaltete. Dass Hugo von Blomberg's Ausgabe keine Beachtung verdient, darin werden wohl viele Woltmann beistimmen. Welche bedeutenden Arbeiten über die Geschichte der Malerei sind seit jenen vier oder drei Decennien erschienen, Arbeiten, die nicht nur den Gesichtskreis bedeutend erweitert, die Ansprüche an die Kritik gesteigert, sondern oft gradezu die alten Anschauungen umgestossen, neue an ihre Stelle gesetzt haben. Ich erinnere nur an die epochemachenden Leistungen von Crowe und Cavalcaselle, vieler

anderer förderlicher Forschungen nicht zu gedenken. Die ganze Methode der Arbeit ist eine andre geworden; wo Kugler und seine Zeitgenossen viele Gemälde nur vom Hörensagen kannten und sich damit zufrieden gaben, ja selbst wenn sie die Werke eines Künstlers gesehen hatten, auf die immerhin dürftigen Notizen, die sie sich gemacht, angewiesen waren, ist es jetzt so leicht, die Hauptmonumente selbst zu erreichen. Photographien unterstützen die Aufzeichnungen; man kann vergleichen, gruppiren, alles ohne gar zu grosse Mühe. Dass desshalb die Arbeit des Kunsthistorikers heutiger Zeit mit ganz anderem Massstabe gemessen werden muss, als dies früher geschehen durfte, liegt auf der Hand. Desshalb war es recht, dass Woltmann es nicht erst versuchte, eine neue Ausgabe von Kugler's hochverdienstlichem Werke zu veranstalten, das heute doch nur als ein historisches Denkmal des kunstgeschichtlichen Wissens seiner Entstehungszeit anzusehen ist, dass er anstatt einen alten Bau den neuen Bedürfnissen entsprechend auszuflicken, lieber den Grundstein zu einem neuen zeitgemässen Bauwerk legte. Kaum Einer hätte diese Aufgabe mit so grosser Aussicht auf Erfolg unternehmen können wie Woltmann, der wie Wenige über die Fähigkeit gebietet, ansprechende Form mit wissenschaftlicher Gediegenheit zu verbinden.

Für die Bearbeitung des ersten Abschnittes, der Geschichte der Malerei im Alterthum, welche von Kugler ganz bei Seite gelassen worden war, hat er in K. Woermann einen dieser Aufgabe durchaus gewachsenen Mitarbeiter gefunden. Woermann wählt mit grossem Geschick aus den zahllosen archäologischen Publicationen das heraus, was für die Geschichte der Malerei von Wichtigkeit ist, verschont aber den Leser, was nicht hoch genug anzuerkennen ist, mit der Discussion archäologischer Streitfragen. So ist seine Darstellung anziehend und fesselnd; wenn sie auch nichts gradezu Neues bietet, so giebt sie doch einen gut lesbaren Ueberblick über das als sicher Ermittelte und ermöglicht dem Leser auch, sich in der wissenschaftlichen Fachlitteratur leicht und schnell zu orientiren.

Die christliche Kunst zu behandeln hat sich Woltmann vorbehalten. Der erste Band erzählt die Geschichte von den Anfängen der christlichen Malerei bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Wenn der Verfasser, wie das ja nicht anders sein kann, auch meist bekannte Thatsachen uns vorführt, so sind dieselben doch sehr geschickt gruppirt. Kein wichtigeres Monument wird übergangen, die Charakteristik desselben aber ist so lebhaft und treffend, dass man von der Langenweile, welche die Aufzählung von Denkmälerreihen gewöhnlich erregt, bei der Lectüre nichts verspürt. Die Hauptsachen sind in's rechte Licht gesetzt, das Ganze so geschrieben, dass man mit steigendem Interesse der Darstellung folgt. Aber gewisse Capitel haben denn doch eine Bedeutung, die weit über die Grenzen hinausreicht, welche einem solchen Buche gewöhnlich gesteckt sind. Noch nie ist die Geschichte der Miniaturmalerei so ausführlich dargestellt worden. Waagens grundlegende Abhandlungen sind in seinen Werken hie und da zerstreut; man muss sie mühsam sich zusammensuchen. Woltmann unternimmt es, den Stoff erst künstlerisch zu gestalten. Mögen ihm auch Waagens Vorarbeiten zur Geschichte der Miniaturmalerei, wie er in der

Vorrede andeutet, von grossem Nutzen gewesen sein, so hat er die Mehrzahl der erwähnten Kunstwerke doch selbst gesehen, sich ein eigenes Urtheil über dieselben gebildet. Wenn ich diese Capitel als besonders werthvoll bezeichne, so geschieht es nur, weil in ihnen ein neuer Stoff verarbeitet ist, nicht weil gegen sie die übrigen Abschnitte irgendwie zurückstehen. Gut gewählte Abbildungen dienen dem Werke zu wahrem Schmuck; gegen die Illustrationen in Crowe's und Cavalcaselle's Arbeiten gehalten, sind sie geradezu meisterhaft zu nennen.

Nun sollte auf das Lob von Rechtswegen der Tadel folgen. Aber ich weiss wahrhaftig nicht, was ich rügen soll. Doch halt: S. 38 Anm. erwähnt Woermann unter anderen Autoren auch F. Blümner, während es H. (Hugo) heissen muss; S. 293 wäre anzuführen gewesen, dass in den »Kunstdenkmälern Deutschlands« (Schweinfurt 1845) Taf. XIII. eine Abbildung des Quedlinburger Teppichs gegeben ist. Nun so glaube ich meine Recensentenpflicht erfüllt zu haben.

Bemerken will ich übrigens noch, dass auf der Breslauer Universitätsbibliothek eine grosse Anzahl Chorbücher aus schlesischen Klöstern, zum Theil mit grossen Initialen, zum Theil mit Miniaturen geschmückt, bewahrt werden, die noch aus dem dreizehnten Jahrhundert herrühren. Im Breslauer Dome findet sich ein Gemälde der Prager Schule, in der Behandlung ganz der Vera Icon (S. 395) des Prager Domes entsprechend; andre Bilder böhmischer Schule haben wir im Museum. Ein Maler Franzke Ebirusch de Praga wird 1383 Bürger in Breslau.

Breslau. *Alwin Schultz.*

N. Kondakoff, Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach den Miniaturen der griechischen Manuskripte. Odessa 1876. 8°. 276 S. mit einem Atlas in Folio, enthaltend 14 lithographische Tafeln. Odessa 1877.

Waagen's Absicht, eine Geschichte der Miniaturen zu schreiben, ist unausgeführt geblieben. Italienische Forscher haben sich der Mühe unterzogen, für denselben Zweck zu sammeln, aber auch ihrerseits ist nicht mehr geschehen. Die dem Gelingen eines solchen Unternehmens entgegenstehenden Schwierigkeiten liegen zum grössten Theil in der Umfänglichkeit des verstreuten Materials. Es kommt hier sehr viel darauf an, wie die Aufgabe gefasst wird. Die Künstler waren Mönche mit wohl nur verschwindenden Ausnahmen. Nicht trotzdem, sondern vielmehr um dessentwillen standen sie in directem Zusammenhange mit der Kunst ihrer Zeit; dies gilt vom Mittelalter des Abendlandes wie vom Alterthum, vom Mittelalter und von der Neuzeit der byzantinischen Welt. In beiden lebt eine mehr oder minder eng geschlossene Tradition der Technik und auch der Ikonographie. Dies sind Thatsachen, welche zu verfechten jetzt kaum noch nöthig erscheinen wird. Dass hierbei der Byzantinismus und die abendländische Kunst ihre eigenen Wege verfolgen, darüber kann niemand zweifelhaft sein, der sich mit den Monumenten selbst näher bekannt gemacht hat. Wenn schon bei dem abendländischen Miniator, so ist noch vielmehr bei dem byzantinischen das selbständige Erfinden bei der Ausübung der Kunst

ausgeschlossen. Sein Lehrmeister ist die Tradition, sein Vorbild die monumentale Malerei. Die von Waagen in seinen kunsttopographischen Werken gemachten Beschreibungen byzantinischer Miniaturen tragen meistens diesem Umstande und seiner Wichtigkeit nicht hinreichend Rechnung. Nach unserer Ansicht ist bei der Untersuchung byzantinischer Miniaturen, nach der durch paläographische Hilfsmittel meist leichten Taxirung ihrer Entstehung, die wichtigste Frage: welcher Zeit und Richtung das der Darstellung zu Grunde gelegte Vorbild angehöre. Man wird der Wahrheit in den meisten Fällen hier gewiss am nächsten kommen, wenn man an das Studium der Miniaturen mit der principiellen Voraussetzung geht, dass hier alles Copie sei, nichts Original, auch nicht die mit dem grössten Aufwand von Sorgfalt ausgeführten Darstellungen. Vergleichende Studien in diesem Sinne müssten unfehlbar zur Anerkennung der Wahrheit führen, dass die byzantinische Kunst, auch nach den Kreuzzügen noch, und weiterhin ihre Tochter, die russische, nicht blos einzelne Kunsttraditionen, sondern selbst ganze Compositionen aus der altchristlichen Zeit als treues Erbe bewahrt haben.

Diese Anschauung liegt auch dem Werk Kondakoff's zu Grunde, welcher im Auftrag der russischen Regierung in Paris, London, Wien und Italien dafür Studien gemacht hat. Die Miniaturhandschriften, in ihrer geschichtlichen Reihenfolge besprochen, bieten ihm den natürlichen Anhalt für die Erkenntniss der Entwicklung der Malerei in Byzanz. Wir beschränken uns hier darauf, den zu Grunde gelegten Plan im Folgenden mitzutheilen. Die in Aussicht genommene Uebersetzung des Werkes in's Französische ist bisher leider noch nicht zu Stande gekommen:

Einleitung. Bedeutung der Miniaturen in der allgemeinen Geschichte der byzantinischen Kunst und ihrer Ikonographie. Die Entstehung illustrirter Codices. Historische und litterarische Uebersicht. Die Litteratur der Geschichte der byzantinischen Miniaturen.

I. Die Ilias der ambrosianischen und der Virgil der vaticanischen Bibliothek. Die Illustrationen zum Chronographen vom Jahr 354 (Furius Dionysius Philocalus). Die Genesis der Wiener Hofbibliothek. Entstehung der byzantinischen Kunst im Osten. Die naturalistische Richtung der ältesten Miniaturen und Mosaiken. Allgemeiner Charakter und Bedeutung der altchristlichen Kunst einerseits, der neuen künstlerischen Bewegung vom 5. und 6. Jahrhundert an andererseits.

II. Periode der Blüthe der byzantinischen Kunst und Miniaturen vom 6. bis 9. Jahrhundert. Die Handschriften des Dioscorides (Wien), des syrischen Evangelium (Florenz), des Cosmas Indicopleustes (Rom und Florenz). Die späteren Handschriften des 9. Jahrhunderts von demselben Charakter.

III. Die zweite Hälfte der Blütheperiode im 9. Jahrhundert. Die Frage nach der Bedeutung des Bildersturmes für die Geschichte der byzantinischen Kunst. Handschriften im Charakter des Verfalls der antiken Manier. Illustrirte Psalterredactionen. Die ältesten und die spätesten Codices des illustrirten Psalters im Charakter des Handwerks. Handschriften mit Miniaturen im Uebergang zur letzten Periode.

IV. Die Periode der zweiten Blüthe der byzantinischen Kunst vom Ende des 9. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. Allgemeine Charakteristik des Gemeinsamen nach Form und Inhalt, in den Typen, den Symbolen und der naturalistischen Richtung. Illustrirte Psalterhandschriften, Codices des Πάλαι, der Bücher des Gregor von Nyssa, der Octateuche, der Mönchsregeln, des Marienlebens. Illustrirte Handschriften der Homilien über die Jungfrau. Die Climax. Illustrirte Handschriften der Evangelien mit Compositionen, mit Abbildungen der Evangelisten und ähnliche mit Bildern der Propheten und Kirchenväter.

V. Schlussperiode oder Verfall der byzantinischen Kunst und der Miniaturen vom Anfang des 13. Jahrhunderts bis zum Untergang des Reiches. Die Ursachen des Verfalls. Die illustrirten Evangelien des 13. und 14. Jahrhunderts. Illustrirte Redactionen des Hiob. Das Leben des Joasaph Czarowitsch, des Alexander von Macedonien. Die spätesten Handschriften. *Jean Paul Richter.*

Geschichte der italienischen Malerei vom 4. bis ins 16. Jahrhundert. Von **Wilhelm Lübke.** Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt. Erster und zweiter Halbband. Stuttgart. Verlag von Ebner und Seubert. 1878.

Diese Arbeit, deren erste Hälfte in einem stattlichen Bande von 567 Seiten mit 160 zum Theil sehr grossen und auf selbständigen Blättern abgedruckten Holzchnitt-Illustrationen hier vor uns liegt*), werden nicht Viele von dem Verfasser erwartet haben. Zwar kann man sich von der Arbeitskraft insbesondere eines so rüstigen und gewandten Autors wie Lübke keine so bestimmte Vorstellung machen, dass man deshalb sich berechtigt fühlen könnte, etwas als vermuthlich ausserhalb seines Wirkungskreises liegend anzusehen. Etwas Anderes aber ist es, ob ein Gegenstand im Bereiche einer schriftstellerischen Thätigkeit zu liegen scheint, von der man eine um so individuellere und charakteristischere, so zu sagen persönlichere Anschauung hat, je ausgedehnter und verdienstlicher sie bereits ist, — etwas Anderes auch, ob ein Gegenstand in gewisser Begrenzung und Beleuchtung gerade als eine naturgemäss vorliegende, gewissermassen in der Luft schwebende Aufgabe erkannt werden kann. Und Beides würde man sich vor Erscheinen des vorliegenden Bandes leicht berechtigt gehalten haben zu verneinen.

Unbeschadet der vollsten Anerkennung dessen, was Lübke in zusammenfassender Darstellung wie in specieller Erörterung und Erforschung auch auf dem Gebiete der Geschichte der Malerei geleistet hat, würde man ihn schwerlich auf der Fährte des eigentlichen Historikers der Malerei vermuthet haben. Architektur und Sculptur, denen bisher von seiner forschenden und darstellenden Thätigkeit der Löwenantheil zugefallen ist, hängen unter sich nach Gegenstand, Stil und Entwickelungsgang viel enger zusammen als beide mit der Malerei. So sehr auch gegen Ueberschätzung und Uebertreibung der »Kennerschaft« bei dieser protestirt werden muss, so ist und bleibt für sie doch ein erheblicher Grad dieser Kennerschaft nothwendiges Rüstzeug, das kaum ohne sehr eingehende, fast bis zur Ausschliesslichkeit gehende Specialstudien erlangt werden

*) Auch die zweite Hälfte ist bereits druckreif vollendet.

dürfte. Wenn es nun auch nicht für unmöglich erklärt werden kann, dass dergleichen Studien in ganz ausreichendem Masse auch mit oder nach solchen über die greifbar im Raume bildenden Künste gemacht werden können, so ist es doch nicht gerade natürlich, auf diese Möglichkeit gefasst zu sein; und man war bei Lübke — meine ich — augenscheinlich nicht darauf gefasst.

Was den Gegenstand des Werkes betrifft, so würde man gleichfalls nach dem dermaligen Stande der kunstwissenschaftlichen Litteratur manches Andere eher erwartet und gewünscht haben. Zu Lübke's Geschichte der Architektur und Geschichte der Plastik fehlt eine in gleichem Sinne und ähnlichem Umfange durchgeführte umfassende Geschichte der Malerei, um so mehr, als Goerling's derartiger Versuch verdienter Vergessenheit anheimgefallen ist. Andererseits erheischte Kugler's Geschichte der Malerei eine Wiederherstellung aus der Ungestalt, die sie ihrem letzten Bearbeiter verdankt, oder sie forderte einen vollwerthigen Ersatz durch ein neues Werk (wie es — beiläufig — jetzt Woltmann's Geschichte der Malerei zu werden verspricht). Wiederum auf einem anderen Punkte des weiten Forschungsgebietes steht seit langer, langer Zeit Waagen's Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen einsam da und schaut aus nach einer Ergänzung für die italienischen Schulen, für die spanische, für die französische und die englische Malerei. An keiner dieser Stellen tritt Lübke's neues Buch ein, wenigstens nirgends genau und ganz. Von dem Ergänzungswerke zu seinen eigenen Arbeiten stellt es höchstens ein kleines Bruchstück dar, ohne die Vervollständigung auch nur von ferne hoffen zu lassen; zu Kugler hat es gar kein Verhältniss; eine Specialgeschichte ist es jedenfalls nicht im Sinne Waagen's.

Und doch wird Niemand das Buch ohne Interesse lesen und ohne Dank aus der Hand legen; insbesondere aber das grosse kunstliebende Publicum wird dem beliebten und verehrten Schriftsteller Dank dafür wissen, dass er seine Bedürfnisse feinfühlig erkannt und feinsinnig befriedigt hat: Was wir hier dargestellt finden, ist — von wenigen kleineren Partien der Kunstgeschichte abgesehen — dasjenige, wofür jeder halbwegs kunstsinnige Laie Interesse und Verständniss hat oder leicht gewinnt. Dabei ist er mit dem Herzen und ohne wissenschaftliches Pathos, während darüber hinaus für ihn »die Kunstgeschichte anfängt«, wie ein esoterischer Freund den steinigen Acker der pflichtgemäss zu bearbeitenden Strecken im Gegensatz zu den die Arbeit stets mit unmittelbarem Genuss lohnenden zu bezeichnen liebt. Und hier ist Lübke ein erprobter und wiederum bewährter Führer. Manche Darstellungen, so z. B. gleich die erste Einleitung und die Gesammtschilderung der Renaissancebewegung, gehören zu dem Glänzendsten, was Lübke geschrieben hat, nach Inhalt und Form. Dass er fast ausnahmslos nach eigener Anschauung von den Dingen redet, giebt seinen Ansichten, insbesondere den für den Laien wichtigsten künstlerischen (nicht historisch-kritischen), einen erfreulichen Grad von Zuverlässigkeit und bedingt hauptsächlich den Werth des Buches auch für den Fachmann: ist auch dem Plane des Ganzen gemäss von kritischen Erörterungen Umgang genommen, so hat ja für den Wissenden die einfach ausgesprochene Ansicht eines bewährten Forschers schon ihr Anregendes und Belehrendes.

Die Sichtung des überreichen Stoffes, die Ausscheidung des unübersehbaren blossen Ballastes lässt den Meister in solcher Art der geschichtlichen Schilderung erkennen. Kurz, es müsste mit verschiedenen Wundern zugehen, wenn dieses neueste Werk des glücklichen Autors nicht denselben Beifall und Erfolg wie seine übrigen haben sollte.

Da aber darauf und somit auch auf baldige neue Auflagen zu rechnen ist, so mag es insbesondere an dieser Stelle gestattet sein, einige Bedenken vorzubringen, die möglicherweise Berücksichtigung finden könnten.

Gleich der erste Satz des Buches erregt einigen Widerspruch: so ganz ohne Weiteres die griechische Plastik zur Zeit des Pheidias und die italienische Malerei zur Zeit Raphael's als die »zwei höchsten Erscheinungsformen des Schönen«, die die Welt gesehen, zu isoliren und einander gleich zu setzen, ist schwerlich ganz unbedenklich. Es hat einen gewissen Beigeschmack vom Heroencultus, den die wahrhafte geschichtliche Forschung doch beseitigt. Diese Höhenpunkte schulden nicht den schlechtesten Theil ihres weithin strahlenden Glanzes den Vorbereitungsstadien, und sie enthalten bereits manches Motiv des Niederganges. Zudem: wie eintönig würde das Bereich der Kunst sein, wenn diesen höchsten Erscheinungsformen des Schönen nicht andere Manifestationen desselben früher und später zur Seite getreten wären! Trifft man nicht das Wesentliche und Wesensgleiche der beiden Kunstepochen mehr, wenn man ihr Verdienst in die relative Selbständigkeit, die lange und consequente Entwickelung, die umfassende und vielseitige Durchbildung und Verkörperung der Idee des Schönen, dort des plastischen, hier des malerischen, setzt? In den Höhepunkten dieses Processes aber sind beide wohl nicht ganz gleichwerthig; das hat doch die sehr verschiedene Fruchtbarkeit ihres Beispieles bewiesen, besser als ein stets zur subjectivsten Unzuverlässigkeit verdammtes direct vergleichendes Gesammturtheil es je feststellen könnte.

Ein mehr gegenständlicher Mangel des Buches ist die Rolle, welche der Verfasser die byzantinische Malerei in demselben spielen lässt. Constantinopel liegt freilich nicht in Italien; aber in Italien ist doch Alles in Allem mehr byzantinische Kunst als ausser Italien. Zudem: wo soll — neben einer solchen »Geschichte der italienischen Malerei« — die byzantinische Malerei dargestellt werden? Die antike oder die nordische kann man in parallelen Werken selbständig behandeln; aber doch nicht die byzantinische! Hier durfte meines Erachtens der geographische Begriff »Italien« nicht als grenzbestimmend angenommen werden, Die mangelnde Aufzählung von ein paar wichtigen Kunstwerken liesse sich zwar leicht verschmerzen; aber dass der Begriff des »Byzantinischen«, der bis tief in das Mittelalter hinein bei der Würdigung der italienischen Kunststrebungen eine Hauptrolle spielt, als Lehnbegriff herangeholt wird, ohne dass eine Erklärung und Entwickelung des byzantinischen Typus gegeben wird, muss von jedem als ein Mangel der Schilderung empfunden werden.

Ferner scheint mir die mittelalterliche Malerei Italiens zu mittelalterlich, insbesondere die der gothischen Zeit zu gothisch geschildert zu sein. Die Nachwirkungen antiker Kunst als lebensvolles, wenn auch gelegentlich zurückgedrängtes und verfälschtes Element können gar nicht nachdrücklich genug

betont werden, worauf eine eingehendere und selbständigere Darstellung der byzantinischen Kunst auch geführt haben würde. In den unverwüstlichen antiken Ueberlieferungen liegt der Grund für die Möglichkeit, dass die italienische Kunst nach Jahrhunderte langem Schlafe, dessen Symptome Lübke deutlich genug kennzeichnet, in des Wortes eigenster Bedeutung wieder zu sich selber kommen konnte. Die Kunst der gothischen Jahrhunderte aber, jedenfalls von Giotto an, ist schon die reinste Renaissance; nur die Unfreiheiten der Hauptmeister, die Schwerfälligkeiten der nicht vorwärts Könnenden, die Schattenseiten mit einem Worte und die Unvollkommenheiten dieser Kunst sind — wenn nicht byzantinisch — gothisch. Dieser Gedanke an sich ist Lübke ja nichts weniger als fremd; aber er sollte hier eben so energisch und klar zu Tage kommen wie z. B. in dem älteren schönen Aufsatze »Der gothische Stil und die Nationalitäten«.

Sodann — und damit mag es des Flockenablesens genug sein! — vermisst man ungern die Nachweise, besonders die historisch litterarischen. So unschön Anmerkungen unter dem Text bei einem schönwissenschaftlichen Werke sind, so wenig kann ich Anmerkungen in einem wissenschaftlichen Buche, und wäre es noch so »populär«, für verunzierend halten; und ein solches Buch soll doch in die Wissenschaft hineinlocken; da müsste es wohl auch so artig und zuvorkommend sein, ein wenig die Führung und Orientirung wenigstens bei den nächsten Schritten zu übernehmen und nicht auf die nächstliegenden, von ihm selbst angeregten Fragen die Antwort schuldig zu bleiben.

Wir sind mit diesen Ausstellungen nicht zurückhaltend gewesen, da wenige andere Stellen in der Lage und berufen sein dürften, derartiges zu verlautbaren, den kritischen Stimmen anderwärts vielmehr die dringend befürwortende Einführung bei demjenigen Publicum obliegt, für welches das Werk bestimmt und mit gewohnter Sicherheit zubereitet ist. Es gewährt uns aber besondere Freude, nicht von dem Buche zu scheiden, ohne auch noch ein paar Punkte hervorzuheben, die besonderen Beifall verdienen. Es seien ihrer nur drei ausgewählt.

Sehr glücklich ist die nicht bloss so nebenherlaufende, sondern mit entsprechender Gründlichkeit durchgeführte Betonung ähnlicher Strebungen neben Cimabue; während dessen »wohl zu begreifender« fascinirender Eindruck auf die zeitgenössischen Mitbürger auch nach dem Erklärungsversuche Lübke's für mich zu den classischen Belegen dafür gehört, dass gleich Büchern auch Kunstschöpfungen in Erfolg und Misserfolg beim Hervortreten die allerunberechenbarsten und oft die allerunverdientesten Schicksale haben.

Lichtvoll und aufklärend steht an ihrer Stelle — S. 112 — die in rapiden Zügen gegebene Darstellung der technischen Entwickelung der Malerei als Basis und Mittel des mit einem jähen »Ruck« erfolgenden Aufschwunges der Kunst, der sich an den Namen Giotto's di Bondone anknüpft. Dagegen ist vielleicht der Einfluss der flandrischen Malerei und ihrer technischen Neuerung etwas zu kühl gewürdigt. Auch befremdet hier — S. 258 — die Bemerkung, dass im Norden die Bildnerei länger als die Malerei »in den alten ausgetretenen Geleisen der absterbenden mittelalterlichen Kunst« zurückgeblieben

sei, während thatsächlich fast die einzigen die Kunst der Brüder van Eyck einigermassen erklärenden vorbereitenden Schritte der Kunst auf dem Gebiete der Sculptur nachzuweisen sind, was auch wohl der sich stets wiederholende naturgemässe Gang zu sein scheint, wenn die darstellende Kunst sich aus irgend welcher vollständigen Verfahrenheit, Unnatur, Stillosigkeit zu ihrer wahren Bestimmung zurückfindet.

Endlich möchte ich meinen besonderen Beifall über den Anlauf zu einer gerechteren Würdigung Pinturicchio's aussprechen. Es gibt so einige Prügeljungen des landläufigen kunstgeschichtlichen Urtheiles, das sich formelhaft ausgeprägt von Buch zu Buch und von Vorlesung zu Vorlesung »wie eine ewige Krankheit fortschleppt«. Zu ihnen gehört der unglückliche Bernardino, der, origineller und fruchtbarer als sehr, sehr viele stets mit Reverenz begrüsste Meister der grossen Kunstperiode, trotzdem seine Kunst in zahlreichen hocherfreulichen Werken besser erhalten als die vieler Anderer noch vor uns steht, noch immer dafür büssen muss, dass der unsinnige Heroencultus, den die Romantik und mit ihr die beginnende kunstgeschichtliche Forschung gegen Raphael verübt hat, Alles, was umbrisch war, nur als Bausteinchen für das Riesenpiedestal des Einzigen und Unvergleichlichen zu verarbeiten wusste. Es wäre erwünscht, wenn auch die noch vorhandenen An- und Nachklänge dieses sehr zu rectificirenden Urtheiles aus Lübke's Schilderung des liebenswürdigen Meisters und seiner Kunst ausgemärzt würden. *B. M.*

Alfred Michiels, Histoire de la Peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864. Seconde Édition. Tome X. Paris 1876.

Mit dem zehnten Bande ist das umfangreiche Werk über die flämische Malerschule, von A. Michiels, dem auf vielen Gebieten thätigen Verfasser, abgeschlossen. Die erste Auflage, welche in den Jahren 1845—1849 erschien, beschränkte sich nur auf vier Bände und ein sogenanntes »Complement«, ein dürftiges Heftchen von circa 40 Seiten, mit welchem der Verfasser die plötzlich abgebrochene Arbeit nothdürftig zu beenden trachtete. Die zweite Auflage, deren erster Band im Jahre 1865 erschien, ist zu einer zehnbändigen Publication angewachsen und beansprucht schon aus diesen körperlichen Gründen die Aufmerksamkeit der Fachkreise.

Es muss hervorgehoben werden, dass es der erste Versuch ist, eine geschichtliche Darstellung des ganzen Zeitraumes von den van Eyck'schen Vorläufern bis auf unsere Tage zu geben, und dass die Anlage des Werkes auch bescheidenen Anforderungen in derselben Weise genügen könnte, wie der leichte Stil und die guten Einfälle, die das bessere Wissen ersetzen, den Bedürfnissen jenes Publicums entsprechen mögen, welches in billiger Weise belehrt sein will. Ernsteren Anforderungen können aber allerdings weder Plan noch Ausführung Stand halten. Der Verfasser hat jedem einzelnen Bande vorangesetzt: »Dieses Werk behandelt auch die Geschichte der holländischen Malerei bis zur Trennung der beiden Schulen.« Aber schliesslich wäre es doch interessant zu erfahren, wann sich, nach Ansicht des Verfassers, diese Trennung vollzogen, und bis wann die von ihm vorausgesetzte Vereinigung

existirt hat. Theilt Michiels die schon oft ausgesprochene Ansicht, dass diese Trennung mit Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgte, so vermissen wir in seinem Werke eine lange Reihe der besten echt holländischen Individualitäten, die im 16. Jahrhundert gearbeitet haben. Ist er aber der Ansicht, dass dieser Bruch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts thatsächlich schon existirte, dann ist es uns unerklärlich, wie er Jan Lievens vergessen konnte, der viele Jahre in Antwerpen gearbeitet hat und in einer Geschichte der flämischen Kunst gewiss ein Wort mitzusprechen hat. Diese Unsicherheit in der Gruppirung des Materials wird noch dadurch bedeutend erhöht, dass der Verfasser, der seiner Behauptung nach stets auf Grundlage authentischer Quellen arbeitet, es absichtlich vergessen zu haben scheint, diesen zehn voluminösen Bänden einen Namens-Index beizufügen.

Für den ersten Augenblick liegt der Gedanke nahe, dass Michiels den sechzehnjährigen Zeitraum zwischen der ersten und der zweiten Auflage seines Werkes dazu benützt habe, die inzwischen von der Forschung zu Tage geförderten Resultate zu verwerthen; aber diese Vermuthung hiesse den Standpunkt des Verfassers verkennen, der die kritische Prüfung einer Quelle zu perhorresciren scheint. Einige Beispiele werden dies erhärten.

So nennt er pag. 27 Jacques van Loo einen Staffagisten von Wynants und Hobbema, aber eine ganz oberflächliche Untersuchung würde ihn überzeugt haben, dass diese Angabe, soweit sie Wynants betrifft, höchst unwahrscheinlich, soweit sie Hobbema betrifft, geradezu unmöglich ist: denn Jacques van Loo war bereits im Jahre 1651 in Frankreich thätig, während Wynants erst nach dieser Zeit, Hobbema, der 1639 geboren ist, gewiss viel später in Holland gearbeitet haben.

Pag. 86 heisst es, dass Jakob van Schuppen, der Sohn des Kupferstechers Pierre Louis van Schuppen, im Jahre 1669 geboren sei; thatsächlich aber ist er am 26. Januar 1670 geboren und hat mit der niederländischen Schule nichts mehr zu thun, denn er ist seiner Geburt nach Franzose, ist ein Schüler Largillière's, lebte und arbeitete in Frankreich und Lothringen bis zum Jahre 1720, um welche Zeit er nach Wien berufen wurde; — pag. 106 heisst es, dass Franciscus Roettiers im Jahre 1685 geboren wurde; die Trauungsacten von Saint-Germain l'Auxerrois bekunden aber, dass er am 12. Juli 1712, dreissig Jahre alt, heirathete. Er dürfte sonach im Jahre 1682 geboren sein.

Dies sind jedoch Kleinigkeiten, die das Werk lediglich für den ernsten Arbeiter unbrauchbar und unzuverlässig machen, für ein grosses Publicum aber nicht schwer in's Gewicht fallen. Bedenklicher ist die unermüdliche Anekdotenkrämerei des Verfassers. Man weiss nicht, soll man mehr seine Naivetät bewundern, die uns mit dem gläubigsten Ernste diese alten Geschichten wiedererzählt, oder soll man sich über die Zumuthung ärgern, dass man derlei als kunstgeschichtliche Episoden mit in den Kauf nehmen muss. Man möge beispielsweise pag. 202 die Geschichten nachlesen, welche Michiels von Lairesse, van Pee, Grebber und Uylenburg erzählt. Es ist allerdings eine Thatsache, dass Houbraken dies berichtet, aber dieser schrieb vor 150 Jahren, als die Kunstgeschichte noch keine auf kritischer Quellenforschung basirte war.

Was Houbraken erzählen konnte, muss desshalb ein Schriftsteller des 19. Jahrhunderts nicht wiedererzählen.

Aber auch derlei in Ermanglung eines Besseren wiederzugeben, kann in dem individuellen Belieben des Verfassers gelegen sein. Anders verhält es sich mit Behauptungen, denen auch nicht die geringste Wahrscheinlichkeit zu Grunde liegt. Pag. 308 behandelt Michiels des näheren Pieter de Laar. Vor allem anderen fragt man, was dieser mit der flämischen Schule zu thun hat, da er ja gewiss ein Holländer gewesen ist und zu einer Zeit arbeitete, in welcher die vorgebliche Trennung der beiden Schulen gewiss vollzogen war, er also weder in der einen noch in der anderen Beziehung für Michiels von Bedeutung sein kann.

Aber er ist es vielleicht nur desshalb, weil Michiels die höchst verwickelte Biographie des Künstlers mit einer neuen Entdeckung ins Reine zu bringen glaubt. Houbraken berichtet, dass Pieter de Laar zu Laaren, nächst Naarden, geboren sei, aber er sagt überdies (I. pag. 363) ausdrücklich: »Jahr und Tag seiner Geburt kenne ich nicht, aber aus verschiedenen Umständen schliesse ich, dass er früh am Anfange des 17. Jahrhunderts geboren ist, denn er lebte bis zu seinem sechzigsten Jahre, und in dem Jahre 1675, als S. van Hoogstraten sein Malerbuch schrieb, war er bereits gestorben. Demnach ist er um das Jahr 1613 geboren.« Michiels ignorirt diese in ihrer Gesammtheit gewiss annähernd richtige Mittheilung und stützt sich auf die Schrift eines Porträts von Cornelius van den Berg, welche lautet: »geboren zu Harlem den 13. Juli 1582, gestorben in derselben Stadt am 30. Juni 1642« und verlegt das Geburtsjahr Pieter's de Laar in das Jahr 1582, also um dreissig Jahre früher, als die wahrscheinliche Angabe Houbraken's dasselbe angibt. Wäre Cornelius van den Berg ein Zeitgenosse Pieter's de Laar, dann wäre er gewiss ein höchst beachtenswerther Zeuge. Aber wir bezweifeln, dass Michiels das genannte Porträt jemals gesehen hat, denn es trägt das Datum seiner Entstehung: 1765, ist also ungefähr hundert Jahre nach Pieter's de Laar Tode und ungefähr fünfzig Jahre später, als der Bericht Houbraken's gedruckt wurde, gestochen. Wo van den Berg diese Mythe aufgelesen, lohnt wol nicht die Mühe zu eruiren. Zur Beleuchtung dieser Frage aber möge noch dienen, dass Pieter de Laar ein »vertraulichster Freund« Sandrart's war, mit dem er, nach dessen eigenem Zeugniss (II. Theil, III. Buch, XIX. Cap. pag. 311. Ed. Nürnberg 1675) lange Jahre theils zu Rom, theils in Holland gewesen ist. De Laar soll 16 Jahre lang in Rom verweilt haben. — Anno 1639, sagt Sandrart, kam er zu uns nach Amsterdam. — Mag er demnach auch vor dem Jahre 1613 geboren sein, sein Geburtsjahr bis 1582 zurückversetzen zu wollen, imponirt mehr durch die Kühnheit als durch die Glaubwürdigkeit. Johann Baptist Passeri, dessen Künstlerbiographien um das Jahr 1675 entstanden sein mögen und der in manchen Fällen gut unterrichtet gewesen sein dürfte, sagt: »er kam mitten im Frühjahr 1626 in seinem 31. Jahre in Rom an.« Also wäre er im Jahre 1595 geboren. Diese Angabe dürfte die wahrscheinlichste und glaubwürdigste sein.

In anderer Beziehung trägt Michiels eine Naivetät zur Schau, die bei

einem Schriftsteller, der zehn Bände Kunstgeschichte hinter sich hat, doch etwas befremdet. So erzählt er (pag. 127), dass im Jahre 1751 ein Bild Douffet's: »Christus sendet den Apostel Jacob aus zu predigen und zu taufen« die Düsseldorfer Galerie schmückte. Da sich aber ein zweites Bild desselben Gegenstandes in Lüttich befindet, fragt er plötzlich: »In Folge welcher Umstände ist dieses Bild der Düsseldorfer Galerie wieder an die Ufer der Maas versetzt worden?« Er beantwortet diese Frage selbst mit einem bescheidenen: »Ich weiss es nicht!« und er kann keine andere Antwort darauf geben, denn das erwähnte Bild der ehemaligen Düsseldorfer Galerie befindet sich gegenwärtig in der Gemäldegalerie zu Augsburg. (Cat. Nr. 136.) Douffet mag diesen Gegenstand zwei- und mehrmal gemalt haben, und das Bild in dem Hospiz der Femmes incurables zu Lüttich ist ein anderes Exemplar.

In ganz ähnlicher Weise erzählt Michiels (pag. 143), dass Flemael für die Königin Christine von Schweden ein Brustbild des Ezechias gemalt habe. »Dieses Bild,« bemerkt er, »müsste eigentlich das Stockholmer Museum schmücken; aber das ist nicht der Fall, sondern es befindet sich daselbst ein anderes Bild: Paris, im Begriffe den Achilles zu verwunden.« — Es ist in der That unverantwortlich, dass dieser Ezechias seiner Schuldigkeit, das Stockholmer Museum zu schmücken, so schlecht nachkommt, aber Niemand, der das Loos der Kunstschätze der Königin Christine kennt, wird von ihren Bildern verlangen, etwas zu thun, was ihnen unmöglich gemacht wurde. Den X. Band der Geschichte der flämischen Malerei von Michiels kann man also ebenso wenig ernst nehmen, wie die früheren neun Bände. *Alfred von Wurzbach.*

Die Klassiker der Malerei (II. Serie). Die Meister der Niederländer und Spanier. Herausgegeben von Dr. **F. F. Krell,** Professor der Kunstgeschichte an der Kunstgewerbeschule in München. Unter Mitwirkung von Dr. **O. Eisenmann,** Galeriedirector in Cassel. Mit erläuterndem Texte von **Alfred von Wurzbach** in Wien. Stuttgart, Verlag von Paul Neff, 1878. IV u. 128 S. 4°. Text, 46 Tafeln fol. Photographiedruck von Martin Rommel.

Drei Herausgeber- und Autorennamen stehen auf dem Titel, der Text aber, der nur von Einem Autor, A. von Wurzbach, herrührt, zeigt zum Glück, dass die Vielköpfigkeit in der Leitung und Bearbeitung denn doch auf die Dauer nicht vorgehalten hat. Wir haben über die erste Serie der »Klassiker der Malerei« im I. Bande des Repertoriums, S. 440, referirt. Je mehr diese erste Serie ihrem Abschluss entgegenrückte, desto mehr schienen die beiden Herausgeber zu erlahmen, noch ein dritter Autor, Fr. Reber, musste für den Text herangezogen werden, der natürlich unter solchen Verhältnissen nicht aus Einem Gusse sein konnte. Von diesem Nachtheile ist der Text der neuen Serie frei. Die erste hatte ganz der italienischen Schule der Renaissance angehört, die zweite gibt zwar hierzu noch vier Tafeln als Nachtrag, aber im übrigen ist sie der niederländischen Schule seit Rubens und den beiden spanischen Hauptmeistern gewidmet. A. von Wurzbach ist seiner Aufgabe gewachsen, er ist in diesen Partien der Kunstgeschichte vortrefflich zu Hause und begnügt sich nicht damit, sein Material aus neueren Handbüchern zusammenzusuchen, sondern geht auf die Quellen zurück, hat eine umfassende Litteraturkenntniss

und gebietet über eine ausgedehnte eigene Anschauung der Kunstwerke, sowohl der Gemälde wie der Stiche und Radirungen. In der Darstellung sind seine Biographien wie die Notizen über die reproducirten Bilder weit knapper als die in der ersten Serie, aber sie enthalten das Nothwendige correct und in ansprechender Form.

Wenige Punkte, in welchen wir nicht die Ansichten des Verfassers theilen, seien hervorgehoben. Es liegt zunächst trotz der Publication des Antwerpener Archivars Génard kein Grund vor, an der Thatsache, dass Peter Paul Rubens in Siegen geboren ward, von neuem zu rütteln; nur Scheinbeweise hat Génard für dessen Geburt in Antwerpen beigebracht. Wir gehen auf diesen Punkt nicht weiter ein, weil wir hoffen, unseren Lesern demnächst eine ausführlichere kritische Behandlung dieser Frage vorführen zu können. Die Herren Dumortier und Génard sammt dem Gemeinderathe von Antwerpen hätten richtiger gehandelt, wenn sie sich klar gemacht, dass der Stadt Antwerpen doch durch den Umstand nichts genommen wird, dass der grosse Meister während des Exils seiner Familie in einer kleinen deutschen Stadt geboren wurde, sondern dass er trotzdem Antwerpener durch und durch bleibt. Man mache also der hochschwangeren Frau Rubens nicht die Unbequemlichkeit, sie kurz vor ihrer Niederkunft noch auf Reisen zu schicken, so lange kein wirklicher Beweis für eine solche Reise vorliegt.

In der Biographie van Dyck's hätte die Savelthemer Liebesgeschichte fehlen dürfen. Die Rückkehr van Dyck's von Paris nach London im Jahre 1641 fand nicht im Januar, sondern erst im November, kurz vor seinem Ende selbst, statt, einem im Journal des Beaux-arts, 1876, veröffentlichten Briefe vom 16. November zufolge, in welchem der kranke Künstler vom Cardinal Richelieu Pässe für sich und seine Dienerschaft erbittet. Terburg's Auffassung und die ziemlich scharfe Kritik, die ihm zu Theil wird, möchten wir nicht billigen. Ihn, den Delft'schen van der Meer, Peter de Hooghe kann man doch kaum mit Recht zu den eigentlichen Feinmalern rechnen, wie es der Verfasser thut. Mit Unrecht hat er die Benennung »Nachtwache« für Rembrandt's Schützenauszug von 1642 beibehalten, obwohl er weiss und betont, dass dieser Name dem Gegenstande nicht entspricht. Wunderlich ist, dass er in dem kleinen Mädchen mit dem Hahn im Mittelgrunde Rembrandt's damals verstorbene Frau, Saskia, sehen will.

So freie Hand wie im Texte scheint A. v. Wurzbach bei den Abbildungen nicht gehabt zu haben, sondern hier erst später in ein schon in Gang gebrachtes Unternehmen eingetreten zu sein. Er selbst würde z. B. sicher nicht die Reproduction eines angeblichen Isaak van Ostade veranlasst haben, von dem er im Text richtig bemerkt, dass er sicher kein Isaak, vielleicht ein Adriaen van Ostade, aber auch das nicht zweifellos, sei. Er bemerkt ferner von den Notizen über die einzelnen Bilder ausdrücklich, dass es nur in seltenen Fällen gelungen sei, reproducirbare Kupferstiche jener Gemälde zu finden, deren Vorführung vorzugsweise wünschenswerth war. Etwas ungleichartig sieht die Folge der Blätter vielleicht aus, denn alle Perioden vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart und die verschiedensten Techniken, Kupferstich,

Schwarzkunst, Radirung, sogar Zeichnung, sind vertreten. Auch konnten dem Lichtbilde wohl nicht immer Abdrücke von der wünschenswerthen Qualität zu Grunde gelegt werden. Aber auch in dieser Beziehung scheinen die späteren Lieferungen den früheren überlegen. So entspricht auch die zweite Serie des Werkes dem Zwecke desselben, ein brauchbares und gutgewähltes Anschauungs- und Unterrichtsmittel für die Geschichte der Malerei zu gewähren. *A. W.*

Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie von **Robert Vischer.** Mit Signorelli's Bildniss. Leipzig, Verlag von Veit & Comp. 1879.

Es ist schwer, der vorliegenden Arbeit völlig gerecht zu werden; viel guter Wille, viel gute Absicht offenbart sich darin, das Resultat aber ist leider ein geringes. Der Autor ward weder Herr der Form noch der Fülle des zu überwältigenden Stoffes. Die Form des Buches ist eine ganz unkünstlerische; die »mehrfache Scheidung und Section« behütete weder vor Weitschweifigkeit noch vor Wiederholungen, sie hat es aber auch dem willigen Geiste fast unmöglich gemacht, die menschliche und künstlerische Individualität in ihrer Ganzheit und Einheit, mit dem kulturgeschichtlichen Hintergrunde verbunden und zugleich von ihm abgelöst, zu schauen, zu begreifen. Der Mangel an historischer Schulung fällt peinlich auf; dem Verfasser fehlt die Kenntniss historischer Methode, der Sinn für historische Kritik und die richtige Abschätzung des Werthes der sich darbietenden Quellen. Kein Wunder, dass falsche Details und schiefe Ansichten nicht selten sind. Die philosophische Bildung, die keinem mangeln darf, der daran geht, eine geschichtliche Erscheinung zu begreifen und klar zu legen, stand dem Verfasser ausreichend zu Gebote, aber sie bestimmte mehr die Form als das Wesen seines Denkens, darum hinderte sie ihn auch, die geschichtliche Erscheinung in ihrer Objectivität zu schauen, sie zwängte dieselbe in die Zwangsjacke moderner Begriffe und Schlagworte.

Das erste Capitel »Localhistorisches« (S. 3—61) entlehnt den Stoff fast ausschliesslich ganz geläufigen modernen Geschichtswerken, doch muss die Lectüre derselben eine ziemlich flüchtige gewesen sein, da der Verfasser im Stande ist, uns die Neuigkeit zu produciren, »dass die florentinischen Maler der Zunft der Orefici angehörten.« Einen Historiker, der über »italienische Renaissance« schreibt, darauf aufmerksam machen zu müssen, dass in Florenz eine Zunft der Orefici nicht existirte, sondern dass die Orefici selbst zur Seidenzunft gehörten, während die Maler der Zunft der Spezereihändler etc. eingereiht waren, ist peinlich. Im zweiten Capitel »Signorelli's Lehrer und Vorbilder« wird Piero degli Franceschi besonders ausführlich behandelt; was hier über die Entwickelung der Lehre von der Perspective gesagt wird, ist lückenhaft und geht nicht über die Mittheilungen von Harzen hinaus. Der Satz »Daniele Barbaro« entnahm ihm (dem Piero degli Franceschi) die ganzen Abschnitte über seine »Prattica della Perspectiva« ist kaum qualificirbar; Dan. Barbaro's Prattica della Perspectiva (Venezia 1569, fol.) ist das umgearbeitete IV. Buch des ganzen Werkes dieses Autors, dessen Handschrift in der Marciana in Venedig aufbewahrt wird (Cod. cart. Aut. ital. IV. 39); in dem publicirten Theile nun (die drei ersten unpublicirten Theile sind der theore-

tischen Perspective gewidmet) findet sich eine dem Piero degli Franceschi wörtlich entlehnte (d. h. aus der lat. Bearbeitung von Barbaro in's Italienische zurückübersetzte) Stelle (Cap. XXX) und zwei bis drei an Piero sich anlehnende Explicationen. — Die folgenden Paragraphen des zweiten Capitels rubriciren die florentinischen Künstler des Quattrocento als »exacte Realisten«, »Idealisten«, »Romantiker«; das mag bequem sein, aber der historischen Erscheinung thut der Gebrauch solcher Tages-Nomenklatur Gewalt an. Das dritte Capitel erzählt Signorelli's Leben (S. 83—120). Neue charakteristische Details bringt der Verfasser nicht bei; der Entwickelung des Künstlers wird nicht gründlich genug nachgespürt; er tritt als Fertiger vor uns auf, einigen Ersatz bietet der Verfasser nur, indem er mit Feinsinn auf die Elemente in seiner Kunst hinweist, welche er von seinen nächsten Vorläufern oder Mitstrebenden entlehnt hat. In einem Alter, in welchem Raphael schon auf der Sonnenhöhe seines Könnens stand, soll Signorelli kaum zur Selbständigkeit gelangt gewesen sein. Zu dieser Vertrauensseligkeit gegenüber Vasari hat vielleicht auch beigetragen, dass der Verfasser den Passus im Cennini kritiklos hinnahm, dass die Lehrzeit der Maler dreizehn Jahre dauern müsse, die, wie Vischer meint, »zuweilen wohl auf sieben Jahre beschränkt wurde« (S. 84); aus der Lectüre der Confraternitäts-Statute hätte er erfahren können, dass die Lehrzeit zwischen drei und sieben Jahren schwankte. Doch auch diese dreizehnjährige Lehrzeit angenommen, bleiben noch immer acht bis elf Jahre ohne selbständige Schöpfung Signorelli's. Ein köstliches Beispiel von des Verfassers Art, historische Kritik zu üben, bietet die Erwähnung des von Milanesi publicirten Briefes Michelangelo's an den Capitano di Cortona (Lettere etc. pag. 391); mit biedermännischen Fragen: »Kann er (Signorelli) nicht das Geld einem Bevollmächtigten gegeben haben, der es bei Michelangelo abliefern sollte? Kann es nicht dieser veruntreut, verloren haben? Kann er nicht unterwegs aufgehalten, krank, ermordet, beraubt worden sein?« thut Vischer sich genug, Signorelli von dem Verdacht, ein »verächtlicher Geldmauser« zu sein, zu reinigen. Es wäre besser gewesen, er hätte es versucht, den dort angedeuteten Beziehungen des Künstlers zu dem Hause Medici auf den Grund zu kommen. Das folgende Capitel: »Signorelli's Kunst und Phantasie in ihrem Verhältniss zur Renaissance überhaupt« bietet anziehende Reflexionen und Bemerkungen, die von eingehendem Studium der Werke Signorelli's zeugen, das Culturbild aber, das Vischer darin von der Renaissance entwirft, ist ein durchaus schiefes. »Allgemeine Verwilderung und Unsittlichkeit«, »tobenden Blutsinn und Frevelgeist« zeigt diese »glänzende aber mattherzige Culturbewegung«. Woher dann aber die »hohe und reine Kunst«? Ist dieselbe von der sittlichen Richtung der Zeit ganz loszulösen? Der Verfasser weiss sich anfänglich zu helfen: »Die Phantasiethätigkeit ist unbewusst und kann sich an Stoffen und Harmonien erfreuen, welche das bewusste Denken ganz gleichgiltig lassen« (S. 142); aber bald darauf sagt er: »Die Phantasie ist ein Mikrokosmus aller Fähigkeiten des Menschen, seiner ganzen, im normalen Falle seiner besten Weltanschauung« (S. 143). Dem stimme ich zu; die Weltanschauung ist aber doch nur die Resultante äusserer und innerer Wahrnehmungen, darnach wird das künstlerische Schaffen,

dessen Quellpunkt die Phantasie ist, Zeugniss von den inneren und äusseren Erlebnissen des Individuums geben, eine »hohe und reine Kunst« also in einer hohen und reinen Weltanschauung ihre Wurzel haben müssen. Hätte der Verfasser sich nicht mit dem »Hörensagen« begnügt, wäre er an die Quellen gegangen und hätte dort dem geistigen Pulsschlage jener Zeit nachgespürt, so hätte er die hohe, reine Weltanschauung in praktischer Uebung auch gefunden; Zeugniss dafür hätte ihm sein müssen ein sittlich unangebrochenes Familienleben, wo auch die einfache, herzliche Religiosität zu Hause war. Keine Zeitperiode hat sich ernster mit dem sittlichen Organismus der Familie beschäftigt, als das 15. Jahrhundert.

Das nächste Capitel: »Das jüngste Gericht in Orvieto mit seinen materiellen Grundlagen und seinen Vorstufen in darstellender Kunst« ist der interessanteste und gehaltvollste Abschnitt des Buches; ich rechne es dem Verfasser nicht hoch an, dass er in Angabe der »Vorstufen« lückenhaft ist — wenn er z. B. die wichtige Darstellung des jüngsten Gerichts im Dom von Torcello übergeht — aber die Entwickelung dieser Vorstellung aus ihren mythischen und philosophischen Elementen fordert zu uneingeschränkter Anerkennung auf. Im letzten Capitel des ersten Theils »Entwicklung der Terribilità und Signorelli's Antheil« möchte der Verfasser einen Baustein zu einer »Geschichte der Kunstausdrücke« liefern. Ist es schon misslich, aus einem Autor allein den Begriff eines Ausdrucks feststellen zu wollen — also hier den Begriff des Terribile aus Vasari — so hätte zum mindesten dieser eine Autor auf das Genaueste explorirt werden müssen. Das hat Vischer unterlassen. Die Stelle im Leben Tintoretto's hebt das Resultat seiner Deductionen auf: ».... nelle cose della pittura, stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il piu terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie fantastiche e fatte da lui diversamente e fuori dall' uso degli altri pittori« (Vasari ed. Le Monnier XI. pag. 331). Oder sollte es dem Verfasser doch gelingen, diesen Satz mit der von ihm festgestellten »potentiellen« oder »actuellen« Bedeutung des »Terribile« in Einklang zu setzen? —

Der zweite Theil des Buches bringt eine genaue, in vielen Fällen auf Autopsie beruhende Beschreibung der Werke Signorelli's; das Verzeichniss derselben ist in solcher Vollständigkeit noch nicht gegeben worden, und man muss dem Autor deshalb alle Anerkennung zollen; darauf folgen Urkunden und Belege in chronologischer Reihenfolge. Hier hätten Regesten genügt, da bis auf zwei von G. Milanesi dem Verfasser mitgetheilte Documente nur bereits Publicirtes hier zum Wiederabdruck kommt. Dessgleichen war es zwecklos, Vasari's Leben Signorelli's und Manni's Aufsatz hier eine Stelle anzuweisen, zumal die wichtigen Stellen daraus schon im Texte Verwendung fanden.

Die sprachliche Darstellung ist sehr ungleichmässig; hie und da wird man erfreut durch eine gesunde, kräftige, originelle Ausdrucksweise. Dann begegnen uns wieder Ausdrücke von burschikoser Rohheit (»Scheusslichkeiten — schossen in's Kraut«, »die gepumpten Juli« u. dergl.), im Allgemeinen aber herrscht die etwas verschollene Terminologie der Hegel'schen Schule. Die

zahlreich in den Text eingeflochtenen lateinischen und italienischen Citate werden die Lectüre des Buches dem Laien erschweren, auf den es seinem Inhalte nach in erster Linie berechnet zu sein scheint. *H. Janitschek.*

Henry Havard. L'Art et les Artistes hollandais. I. Michiel van Mierevelt. Le fils de Rembrandt. Paris. A. Quantin. 1879.

Der Freund der niederländischen Kunst begegnet dem Namen Henry Havard's, dieses sorgfältig prüfenden und unermüdlich arbeitenden Quellenforschers, stets mit Befriedigung. Auf sein verdienstvolles Werk über die Delfter Faiencen ist bereits an dieser Stelle (S. 213) hingewiesen worden. Der Verfasser hat seine Aufmerksamkeit zumeist den holländischen Archiven zugewendet und bereits mehr als ein kostbares Korn herausgeholt. Havard fördert stets positive Resultate zu Tage, er hält sich genau und vorsichtig an seine Aufgabe, er belehrt, überzeugt und beweist. Das gilt auch von diesen beiden Aufsätzen über Michiel van Mierevelt und über Rembrandt's Sohn Titus.

Rühmenswerth ist die Ausstattung des Buches, welches zunächst in einer Radirung von Flameng ein weibliches Porträt M.'s van Mierevelt, im Besitze des Baron Léon de Bussières reproducirt; ferner eine Ansicht des Wohnhauses Mierevelt's zu Delft und vier Imitationen nach Handzeichnungen Rembrandt's bringt. Zwei derselben, der Thurm der Westerkerk zu Amsterdam (Musée Fodor) und eine vom Rücken gesehene weibliche Figur, die Amme des Titus, wie Havard das Blatt (Musée Teyler) nennt, sind echt und gewiss nicht anzuzweifeln. Dasselbe scheint auch mit der Raampoort (Musée Fodor) der Fall zu sein, obwohl das, nach dieser etwas dürftigen Wiedergabe nicht mit Bestimmtheit behauptet werden kann. Die vierte Handzeichnung aber, angeblich Titus van Rhyn, Rembrandt's Sohn, und, wie die Schriftzeile des Aquatintablattes bemerkt: »Dessin inédit de Rembrandt«, gegenwärtig im British Museum, ist ganz bestimmt keine Zeichnung des Meisters. Nicht nur ist die Manier höchst fremdartig und von Rembrandt in dieser Weise niemals geübt worden, sondern ein Blick auf die Hand dieses angeblichen Titus zeigt zur Genüge, dass Rembrandt, der es verstand, mit dem leisesten Anschwellen des Striches, mit einem wie absichtslos erscheinenden Ausgleiten der Feder die feinste, dem Auge des flüchtigen Beobachters kaum fühlbare Bewegung in der Musculatur zu fixiren, und der insbesondere in der Bildung der Hände seines Gleichen unter allen Künstlern der Welt nicht findet, diese plumpe, leblose, wie aus einem Holzprügel geschnittene Hand, die hier aber die Hauptrolle spielt, nicht gezeichnet haben kann. Damit fällt aber auch die Berechtigung der Bezeichnung dieser Halbfigur als »Titus van Rhyn«. Es ist uns nicht bewusst, woher die Zeichnung zu diesem Namen kommt. Vielleicht ist er ihr von einem der früheren Besitzer willkürlich beigelegt worden, denn eine Thatsache ist es, dass sie im vorigen Jahrhundert noch in keine Beziehung zu Rembrandt's Sohne Titus gebracht und noch vor kurzem für eine Arbeit Eekhout's gehalten wurde. Man nannte sie ehedem »den sich aufstützenden, den Hut haltenden Mann«. Der Name des Zeichners liesse sich vielleicht eruiren, denn ganz ähnliche Arbeiten finden sich nicht selten unter den mit Rembrandt's Namen classificirten Zeichnungen, aber von dem Meister ist sie ganz bestimmt nicht,

auch von keinem jener Schüler, die in der Regel mit ihm verwechselt werden. Sie ist aber auch kein »dessin inédit«, wie Havard vermuthet, sondern wurde im vorigen Jahrhundert von J. Cootwyk in der Manier des Ploos van Amstel täuschend in der Originalgrösse und Farbe imitirt.

Alfred von Wurzbach.

Dr. A. **Mayer:** Der Maler Martin Johann Schmidt, genannt der Kremser Schmidt. Mit zwei Kunstbeilagen. Wien, bei L. W. Seidel & Sohn. 1879. S. 96.

Der Secretär des Vereines für Landeskunde von Nieder-Oesterreich, Dr. A. Mayer, hat mit der hübschen Monographie über den Maler »Kremser-Schmidt« einen beachtenswerthen Beitrag zur Kunstgeschichte Oesterreichs im 18. Jahrhundert geliefert. Wir erfahren daraus, dass M. J. Schmidt, am 25. Sept. 1718 geboren, zu Grafenwörth getauft, aus einer Binderfamilie stammt. Sein Vater kam aus Frankfurt a. M., seine Mutter war die Tochter eines Gärtners des Grafen Trautson in Schloss Friesing nahe bei St. Pölten. Von Jugend auf hatte M. J. Schmidt Neigung zur Malerei, so brachte ihn sein Vater zu dem Maler Sturmayer, einem Schüler Steudel's, nach Wien, wo damals tüchtige Künstler wie van Schuppen, Belucci, Fanti, Altomonte, P. Troger, D. Gran u. a. wirkten. An der Akademie scheint er nicht gewesen zu sein. Im Jahr 1741 findet man Schmidt schon als Maler (in Retz) beschäftigt. Später kam er mit seinem Vater nach Stein, arbeitete für das benachbarte Krems (1745) und für Stein (1753). Schnell erwarb er sich einen geachteten Namen, im Jahr 1768 erhielt er das Diplom eines Mitgliedes der Wiener Akademie, und in demselben Jahre eine goldene Medaille mit Kette von Maria Theresia für ein Porträt der Kaiserin. Zahlreiche Aufträge wurden ihm aus allen Nachbarländern zu Theil; denn er arbeitete, wie die meisten Barockmaler, rasch und mit grosser Gewandtheit. Er erwarb bald ein anständiges Vermögen; sein Wohnhaus in Stein, das noch jetzt existirt, ist in der Monographie abgebildet. Noch im 80. Lebensjahre war er als Maler thätig; er starb in Stein am 28. Juni 1801. Ein Verzeichniss seiner Werke, soweit sie bekannt sind, wird am Schlusse des Buches gegeben. Es ist im hohen Grade lobenswerth, dass gegenwärtig dem Leben der Barockmaler eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, und gewiss verdiente der ausserordentlich fleissige, routinirte und bürgerlich tüchtige Künstler die eingehende Würdigung, welche ihm Dr. A. Mayer gewidmet hat. In Oesterreich gab es, wie anderwärts, zahlreiche Barockmaler, aber bei allem Talente und aller Geschicklichkeit bleiben die meisten doch Manieristen, und die besten unter ihnen können nur eine bescheidene Stellung in der Kunstgeschichte einnehmen. *R. E.*

Kunstindustrie.

1. **Barbier de Montault,** Inventaire descriptif des tapisseries de haute-lisse conservées à Rome. Arras, 1878. 8°. 116. (Mit einer Monogrammentafel.)
2. **Alphonse Wauters,** Les tapisseries Bruxelloises. Essai historique

sur les tapisseries et les tapissiers de haute- et de basse-lice de Bruxelles. Bruxelles 1878. 8°. 477.

Der Verfasser des ersten Buches meint, das Studium der gewebten Tapeten sei jetzt in der Mode. Es scheint so; nachdem in diesen Kreisen der Kunstfreunde und Archäologen bisher die Faiencen einige Jahre hindurch den ersten Rang eingenommen, sind jetzt die Gewebe an die Reihe gekommen, jene figürlich geschmückten Gewebe, welche wir gewöhnlich mit dem späteren Ausdruck Gobelins oder auch mit dem italienischen Arrazzi zu bezeichnen pflegen. Ein deutscher Ausdruck, der dies bestimmte Genre in bestimmter Weise trifft, fehlt uns eigentlich. Wir sagen Tapeten, Teppiche, Wandgewebe u. s. w., alle diese und ähnliche Ausdrücke sind zu allgemein; sie bezeichnen auch andere Gegenstände, die wir nicht gemeint haben wollen. Beide Bücher beziehen sich nur auf jene zur Wandverkleidung oder zu festlichem Behange bestimmten Tapeten, welche auf dem Wege der Weberei, nicht durch Stickerei, entstanden sind und sich vorzugsweise mit Figuren schmücken; vorzugsweise sagen wir, denn als Nachahmung der Malerei schliessen sie Landschaften, Blumen und Früchte nicht aus.

Das erstere der beiden Bücher beschränkt sich darauf, einen beschreibenden Katalog der in Rom vorhandenen Gewebe dieser Art zu geben. Die Darstellung, welche chronologisch dem Alter der Gegenstände folgt, ist dadurch von trockener Art, und das Werkchen erhebt sich eben nicht über die Bedeutung eines Katalogs. Aber als solcher ist es doch von einiger Wichtigkeit, weil es viele selten gesehene Gegenstände an das Licht zieht. Denn diese Gewebe sind fast sämmtlich den grössten Theil des Jahres verborgen und niemandem zugänglich. Nur zu Festen werden sie bald hier bald dort auf kurze Zeit, oft auf wenige Stunden öffentlich aufgehängt und dadurch sichtbar gemacht. Wer sie sehen will, muss diese Gelegenheit wahrnehmen. Eine Beschreibung also, die von ihrer Existenz und Beschaffenheit Nachricht giebt, ist immerhin dankenswerth.

Einen höheren Standpunkt nimmt das zweite Buch von A. Wauters, dem verdienten Archivar der Stadt Brüssel, ein. Es giebt eine zusammenhängende, auf den eingehendsten Forschungen ruhende Geschichte dieses Kunstindustriezweiges, soweit sie Brüssel betrifft, sowohl nach den Gegenständen, wie sie noch zerstreut in der Welt sich vorfinden, als auch nach den Künstlern und Fabrikanten und auch nach den Einrichtungen, Gesetzen und sonstigen Verhältnissen und Bedingungen der Fabrikation. Der Verfasser stellt sich dabei eine besondere Aufgabe. Bisher war es nicht Brüssel, welches nach der allgemeinen Meinung den ersten Rang in diesem Kunstzweige einnahm, sondern für die ältere Zeit Arras und für die spätere Paris. Brüssel galt nur als eine andere der zahlreichen niederländischen Städte, welche sich mit der Verfertigung dieser Gewebe befassten, ja es sollte selbst hinter Audenarde zurückstehen. Wauters ist nun bemüht und wohl mit vollem Recht, Brüssel während der eigentlichen Blüthezeit den ersten Rang anzuweisen und darzuthun, dass es seine volle Höhe behauptete, bis der veränderte Geschmack diese ganze Kunstthätigkeit wieder zu Grunde richtete. Der Ruhm von Arras

gehört allerdings der älteren Zeit an, d. h. dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. Seit der Einnahme dieser Stadt durch König Ludwig sank auch ihr berühmter Kunstzweig, um sich nie wieder zu altem Glanze zu erheben. Im Anfange des 16. Jahrhunderts war er so im Verfall, dass er schwerlich im Stande war, einen Auftrag wie denjenigen der Teppiche nach den Raphael'schen Cartons zu übernehmen und in der Art auszuführen, wie es in den bekannten »Arrazzi« geschehen ist. Mit dem Verfalle von Arras stieg die Blüthe von Brüssel empor, begünstigt durch den Umstand, dass hier seit der Epoche der van Eyck der Sitz einer grossen Kunstschule war. Eine solche aber erscheint nothwendig für eine Höhe der Ausführung, wie sie dieser Zweig der Weberei seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts erstieg. Es lässt sich auch nachweisen, wie es von Wauters geschieht, dass Rogier van der Weyden, das Haupt der Schule nach Jan van Eyck, vielfach mit Zeichnung von Cartons für Teppiche beschäftigt gewesen ist. Zahlreich sind die Teppiche, welche seine Schule oder seine Entwürfe erkennen lassen. Wauters nimmt daher auch die Anfertigung der Raphael'schen Tapeten direct für Brüssel in Anspruch, wofür er sich zugleich auf den Umstand stützt, dass Bernard van Orley, der die Anfertigung leitete, in Brüssel lebte und arbeitete, nicht aber in Arras. Die Tapeten werden daher nur im uneigentlichen Sinne »Arrazzi« genannt. Sie tragen freilich noch nicht das bekannte Zeichen der Brüsseler Fabrikation, die zwei B mit dem Schilde dazwischen, aber dieses Zeichen kam, wie Wauters angibt, erst 1528 in Gebrauch. — In dieser Weise gibt das Buch viel Neues und Bemerkenswerthes und ist als ein sehr werthvoller Beitrag zur betreffenden Litteratur zu betrachten. *J. F.*

Sulle Manifatture di Arazzi in Mantova. Notizie storiche di **Willelmo Braghirolli.** Mantova, Eredi Segna. 1879. 101 S. (Ausgabe in 100 Exemplaren.)

Den Arbeiten über die Geschichte der Tapezerei von P. Gentili, Cos. Conti, G. Campori schliesst sich nun würdig Braghirolli's Untersuchung über die Teppich-Webereien in Mantua an. Noch Carlo d'Arco hatte die Meinung vertreten, Mantua habe seinen ganzen Bedarf an Arazzi aus der Fremde bezogen (vgl. Intorno agli Arazzi disegnati da Raffaello posseduti dai Gonzaga, Mantova 1867); Braghirolli dagegen liefert die urkundlichen Beweise, dass Mantua selbst früher als Venedig Teppich-Webereien besass, also die erste Stadt Italiens war, wo diese Industrie geübt wurde. Schon 1420 ist ein Nicolo di Francia als »Maestro di Apparamenti« in Mantua thätig; 1421 erscheint eine Madonna Maria di Bologna als »Maestra di Apparamenti« in den Zahlungsausweisen, 1422—1442 steht Giovanni di Francia als »Magister ab apparamentis, a bancalibus, a tapezariis« oder auch bloss Mr. tapezarius genannt, in den Diensten der Gonzaga. Es ist wohl derselbe Giovanni di Francia, der für Papst Martin V., als dieser 1419 in Mantua weilte, einen Baldachin mit eingewebten päpstlichen Insignien arbeitete. Mit diesem gleichzeitig sind vier andere Tapezarii nachweisbar, von welchen der Eine Mantuaner war. Von 1449 bis gegen 1457 war Rinaldo di Fiandra — derselbe, der 1438 die Tapezerei in Siena eingeführt hatte — in Mantua sesshaft; doch auch nach dieser

Zeit blieb er mit den Gonzaga in regem geschäftlichen Verkehr. Seine Vettern Pietro, Enrico, Giovanni Busele (wahrscheinlich nach ihrer Heimatstadt Brüssel so genannt) waren neben einander in Mantua thätig. Nach 1475 erscheint neben Anderen auch Maestro Rubichetti, der aber nicht mit dem Tappeziere gleichen Namens, welcher um jene Zeit in Ferrara arbeitete, verwechselt werden darf. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gewann in ganz Italien der Geschmack an bemalten oder gepressten Ledertapeten die Oberhand; doch zeigt das Inventar des Herzogs Francesco († 1540), wie man auch weiterhin die Arazzi zu schätzen wusste. Als Zeichner von Cartons werden nur drei Meister genannt: Giovanni Corradi, der schon für Nicolo di Francia die Zeichnungen lieferte; der Miniaturmaler Giacomo Bellanti aus der Terra d'Otranto, der namentlich für Rinaldo di Fiandra thätig war, dann Mantegna, der u. A. auch für einen Tappeziere Namens Maffei einen Carton lieferte.

Die Verfasser der Histoire Generale de la Tapisserie werden Braghirolli für seine Studie, welche die Kenntniss der Geschichte dieses Zweiges der Kunstindustrie in Italien mit so wichtigen Daten bereichert, ganz besonderen Dank wissen. *H. J.*

Hundert Cartuschen verschiedener Stile. Herausgegeben von **Rudolf Springer.** Berlin 1878. Lichtdruck und Verlag von Albert Frisch. Fol. VIII S., XXXIII Tafeln.

Die kurze Einleitung der R. Springer'schen Publication beginnt mit der zutreffenden Definition »Mit dem Namen ‚Cartusche' pflegen wir diejenige Form des Ornamentes zu bezeichnen, in welcher sich ein verzierter Rand um einen mittleren Schild oder Spiegel legt, mag letzterer leer bleiben, als Inschrifttafel dienen, ornamental oder figürlich decorirt sein. Somit greift die Cartusche einerseits in das Gebiet der Vignette über und kann andrerseits auch, wenn auf die Darstellung im Mittelfeld das Hauptgewicht gelegt wird, zum blossen reichbehandelten Rahmen werden.« Der Herausgeber führt dann aus, wie das in der Mitte des 16. Jahrhunderts in der deutschen und holländischen Renaissance beliebte sogenannte Lederornament mit seinen scheinbar aus der Fläche ausgeschnittenen und aufgerollten Rändern zuerst die Cartusche in Mode brachte, die nun gerade auf dem Felde der Buchausstattung eine reiche Blüte erlebte. Die hundert Beispiele, welche nun aus älteren Büchern und Kupferwerken mitgetheilt werden, beginnen der Zeit nach mit Jost Amman, Virgil Solis, den Niederländern Abraham Ortelius und Vredeman de Vries, dem Franzosen Étienne de Laulne. Deutschland, Italien, Frankreich und ganz besonders die Niederlande sind vertreten. Auf die Spätrenaissance-Ornamente folgen Proben aus allen Phasen des Barockstils, aber nur wenig reicht in das 18. Jahrhundert hinein. Dass das Rococo, welches so zahlreiche ansprechende Motive darbietet, nicht stärker vertreten ist, wird mit der Seltenheit der französischen Publicationen des 18. Jahrhunderts in deutschen Bibliotheken entschuldigt. Die mitgetheilten Vignetten sind glücklich und mit künstlerischem Sinne ausgewählt und zusammengestellt. Die Wiedergabe in Lichtdruck ist klar und vorzüglich, und das Mitgetheilte kann nicht nur dem Kunstfreunde will-

kommen, sondern auch für das Kunstgewerbe gelegentlich als Muster brauchbar sein. *A. W.*

La Fabrica della porcellana in Napoli e sue vicende. Memoria detta all' Accademia Pontaniana... dal socio Com. Minieri **Riccio.** 4 Hefte. 4°. 23, 15, 81, 60 p. u. 2 Taf. Napoli, stamp. della Regia Università 1878.

Ueber die Geschichte der Porzellanfabrik, welche 1743 auf Capodimonte gegründet und später in die Stadt Neapel verlegt worden ist, lagen bisher nur äusserst dürftige und, wie sich jetzt zeigt, ungenaue Angaben vor. Riccio hat nun die gesammte Correspondenz der Vorstände der Anstalt mit den Staats- und Hofämtern (elf dicke Fascikel) und fünfundzwanzig Bände Rechnungen durchgearbeitet und seine Ausbeute in vier Berichte an die Academie zusammengefasst. Der erste enthielt Actenstücke und Notizen über die Gründung und die Verwaltung der Fabrik von 1743 bis zu ihrem Uebergehen an eine Privatgesellschaft; der zweite die Nachrichten über technische Versuche; der dritte giebt Auskunft über die beschäftigten Künstler und der vierte über die Erzeugnisse, deren Preise, Absatz etc. Die künstlerischen Fragen sind unberührt geblieben. Die bisherigen Darstellungen werden durch diese Nachweise vielfältig berichtigt. Davon, dass Karl III. persönlich in der Fabrik gearbeitet habe, findet sich keine Spur, sondern nur, dass er und die Königin gern die Arbeiten inspicirten, und dass er sich über alle Vorgänge berichten liess. Zweifelhaft wird die Annahme, dass die Gegenstände mit farbigem Relief erst in der zweiten Periode der Fabrik aufgekommen seien. In einem Verzeichniss von 1743 werden allerdings noch »ciotola intagliata, piattino intagliato, tabacchiera a frutti di mare« u. a. ohne den Beisatz dipinta aufgeführt; aber 1746 kommt schon eine »tabacchiera fatta a relievo e dipinta« vor. Der von Chaffers nachgewiesene Name Giordano findet sich 1780 in der Rubrik Modellatori als D. Michele Giordano. Die von demselben Autor angezweifelte Mittheilung des D. Eugenio Larruga, dass es die Absicht Karls III. gewesen sei, das Meissener Porzellan nachahmen zu lassen, wird vollständig bestätigt. Das war in der That das Ziel, man bemühte sich, sächsische Künstler heranzuziehen und Fabrikationsgeheimnisse der Meissener Fabrik zu erwerben, und in den ersten Jahren wissen auch die Fabriksdirectoren ihren Waaren kein höheres Lob zu ertheilen, als dass dieselben so gut wie sächsische seien. Erst allmählich schlug man eigene Wege ein. Von besonderem Interesse ist die Beobachtung, wie die politischen Ereignisse zu Ende des vorigen Jahrhunderts sich in den Aufgaben der Fabrik abspiegeln. *B. B.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Ad. Michaelis: Geschichte des deutschen Archäologischen Instituts 1829—1879. Festschrift zum einundzwanzigsten April 1879. Herausgegeben von der Centraldirection des Archäologischen Instituts. Berlin, A. Asher & Co. 1879. 8°. S. 187.

Am 21. April d. J. feierte das deutsche Archäologische Institut in Rom seinen fünfzigsten Geburtstag. Fast alle Länder Europa's hatten Vertreter

gesandt, dem deutschen Reichsinstitute zu dieser Feier Glückwünsche darzubringen. Und diese Feier fand statt im eigenen Hause, welches — mag es auch kein monumentaler Bau sein — doch auf Solidität und Eleganz Anspruch machen darf. Welche geistigen Erfolge, welche Wandlung in den materiellen Verhältnissen!

Am 21. April 1829 wurde die Sitzung gehalten, welche die Gründung eines »Instituts für archäologische Correspondenz« beschloss; der Plan dazu war im Wesentlichen von Gerhard und dem Herzog von Luynes festgestellt worden. Bunsen, Fea, Gerhard, Kestner, Millingen, Panofka und Thorwaldsen unterzeichneten als ordentliche Directionsmitglieder das Gründungsprotokoll, von Mitgliedern des Instituts der Architekt Knapp, de Laylaudière und Platner. Als Zweck der Stiftung wurde bestimmt: alle archäologischen, d. h. auf Architektur, Skulptur und Malerei, Topographie und Epigraphik bezüglichen Thatsachen und Entdeckungen zu sammeln und bekannt zu machen, damit sie auf diese Weise vor dem Verlorengehen bewahrt und durch Concentration an einem Punkte wissenschaftlich nutzbar gemacht würden. Die Forschung sollte sich in der Hauptsache auf das klassische Alterthum beschränken, doch konnte Aegypten und der Orient gelegentlich in den Bereich der Arbeit gezogen werden. Das Sammeln von Nachrichten und Zeichnungen sollte hauptsächlich durch Correspondenz erfolgen, woher auch das Institut den Namen sich beilegte. Es sollte international sein; Rom wurde als Centralstelle bestimmt, in Frankreich, England, Deutschland wurden Sectionen eingerichtet, von welchen jede einen dirigirenden Secretär erhielt, während die Leitung in Rom von einem Generalsecretär und zwei Institutssecretären besorgt wurde. Bunsen war der erste Generalsecretär, Gerhard und Panofka wirkten als Institutssecretäre, das Secretariat der französischen Section übernahm Luynes, das der englischen Millingen, das der deutschen Welcker. Der Herzog von Blacas wurde durch Panofka bewogen, die Präsidentschaft zu übernehmen. Als Publicationen des Instituts wurden bestimmt das Bulletino und die Monumenti inediti mit den Annali. Die Aufsätze sollten in französischer, italienischer oder — ausnahmsweise — lateinischer Sprache abgefasst sein; das Italienische ist auch die Sprache der Direction bei ihren mündlichen und schriftlichen Verhandlungen. Die Gründung des Instituts war ganz von Privaten ausgegangen; jegliche materielle Unterstützung mangelte, man war namentlich in den ersten Jahren ausschliesslich auf den Ertrag der Institutspublicationen angewiesen. Hieraus entsprangen für das Institut eine Reihe von Kämpfen, welche öfter als einmal dessen Fortexistenz in Frage stellten; Experimente verschiedener Art wurden angestellt, um die finanzielle Nothlage zu bessern, doch ohne jeglichen Erfolg, und nur die warme, starke Liebe der Gründer für ihr Werk, nur die stete Opferbereitschaft des Herzogs von Luynes vermochten das Institut über diese bösen Jahre hinüberzuretten. Wunderlich erscheint es nur, wie es bei all dem Bunsen gelang, 8000 frcs. aufzubringen (ohne die Finanzen des Instituts irgendwie zu betheiligen), um im Anschluss an das von ihm gegründete protestantische Krankenhaus jenen Neubau herzustellen, der, so klein er war, doch im Vergleiche zu den bisher innegehabten Räumlich-

keiten im Palazzo Caffarelli glänzend zu nennen war. Dieser Neubau wurde am 26. Januar 1836 bezogen. Am 29. April 1838 verliess Bunsen Rom, ohne jedoch sein Generalsecretariat zurückzulegen. Das Präsidium übernahm nach dem Tode des Herzogs von Blacas Metternich (29. Mai 1841), jedoch erst nach einjährigem Zaudern, und auch dann, ohne seine kühle Haltung dem Institute gegenüber zu ändern. Seit 1840 war Braun, der schon im Februar 1834 die Bibliothekarstelle übernommen hatte, der eigentliche Leiter des Instituts; neben ihm wirkte Abeken, an dessen Stelle 1843 Henzen eintrat, der von diesem Zeitpunkte an bis heute die Grundveste des Institutes ist und zugleich in würdiger Weise jene ernste, nüchterne Art von Forschung repräsentirt, die im Institute ihren Muttersitz finden sollte. Braun starb 1856, sein Nachfolger war Heinrich Brunn, und als dieser 1865 nach München berufen ward, W. Helbig. Die französische Section hatte sich 1850 aufgelöst, die englische hatte nie viel von sich hören gemacht, so wurde das Institut ein immer mehr specifisch deutsches, respective preussisches. Schon wenige Jahre nach der Gründung hatte die preussische Regierung einen allerdings geringen Unterstützungsbeitrag von 430 Thaler bewilligt, 1842 wurde dieser auf 800 Thaler erhöht und zum Gehalt des dirigirenden Secretärs bestimmt, 1845 wurde eine Summe von 540 Thaler als Gehalt des zweiten Secretärs ausgeworfen. 1858 ward diese Subvention von 1340 Thaler um 500 Thaler vergrössert, so dass nun das Institut seinen Zielen mit freierer Bewegung folgen konnte. Vor allen Schwankungen des Geschicks ward das Institut aber erst gesichert, als (1870) der Antrag durchging, die Subvention aus dem Extraordinarium in das Ordinarium zu übertragen, also das Institut in eine Staatsanstalt zu verwandeln. 1873 wurde das Institut deutsche Reichsanstalt; in das gleiche Jahr fällt der Beginn des von Laspeyres entworfenen geschmackvollen Neubaues, der 1877 bezogen ward, und in eben jenes Jahr die Gründung der archäologischen Zweiganstalt in Athen. Das sind glänzende Resultate, und für den Geschichtschreiber war es eine lohnende Aufgabe, deren Entwicklung zu verfolgen. Michaelis hat diese Aufgabe in würdiger Weise gelöst. Er unterrichtet uns eben so genau über die äusseren Schicksale der Anstalt, wie über die Art und den Umfang der Arbeiten, welche sie unternommen und vollführt hat, so dass sein Buch neben der Geschichte des Instituts uns zugleich einen Abriss der Geschichte der Archäologie während der letzten fünfzig Jahre giebt. Die Charakteristik der vorgeführten Persönlichkeiten ist unparteiisch und gerecht, das Urtheil, auch wo es Verurtheilung sein soll, massvoll und von schöner Herzensnoblesse zeugend — man lese z. B. die Bemerkungen über Braun oder den edlen Herzog von Luynes. Michaelis' Schrift ist keine Gelegenheitsschrift im gewöhnlichen Sinne, sie ist ein Beitrag von dauerndem Werthe für die Geschichte der Archäologie. Zugleich mit der deutschen Ausgabe wurde eine italienische Uebersetzung der Arbeit publicirt, welche von Frau Dreber-Bruni besorgt worden war.

Documenti Inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Vol. primo. Firenze e Roma, Tipografia Bencini, 1878. 8°.

Eine planmässige Publication sämmtlicher wichtiger Inventare der alten Sammlungen (Museen und Galerien) Italiens, sowohl handschriftlich vorhandener als solcher, die in schwer zugänglichen oder ganz selten gewordenen Druckwerken versteckt sind, würde der kunstgeschichtlichen Forschung von ganz erheblichem Nutzen sein. Ob dies vom italienischen Unterrichtsministerium mit den Documenti Inediti etc. angestrebt wird, vermögen wir nicht zu sagen, da in der Einleitung davon nichts verlautet; und was schlimmer ist, der vorliegende erste Band verräth kaum, dass dem Unternehmen ein bestimmter, fester Plan zu Grunde liege. Das Kostbarste, was uns darin geboten wird, ist das Inventar des Museums des Cardinals Pietro Barbo (des nachmaligen Papstes Paul II.) aus dem Jahre 1457; aber schon liegt uns ja die Publication desselben Inventars durch E. Müntz vor, welche an Vollständigkeit und Sorgfalt jene erstere übertrifft. Es folgt dann das Inventar des Cardinals Alexander Farnese aus dem Jahre 1568, und daran reiht sich eine bunte Reihe von Inventaren, nämlich das der Galerie des Herzogs von Savoyen 1666, des Münzen- und Medaillen-Cabinets des Jacopo Arpino in Turin, ca. 1684, des Museums Mastrilli in Neapel, 1766, des Museums der Porzellanfabrik in Neapel, a. 1796, des Museo Poggiano, 1814, und endlich des Museums der Universität in Turin). Von diesen kann zwar keines als bedeutungslos erachtet werden, aber es hätte doch Wichtigeres vorausgehen müssen. Wie steht es z. B. mit dem Inventar des Lorenzo Medici, dessen Publication für die Kunst- und Culturgeschichte von hoher Bedeutung wäre? Das Inventar von dessen Libreria hat bereits im Archivio Storico Italiano durch Piccolomini eine musterhafte Publication gefunden.

Es ist zu wünschen, dass uns der nächste Band über den Plan des Ganzen genügend orientire und zugleich eine umsichtigere redactionelle Hand zeige, als dies im ersten Bande der Fall ist. *H. J.*

II. Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses. Führer durch die k. k. Ambraser-Sammlung (im unteren Belvedere). Wien, 1879. Herausgegeben von der prov. Direction. VI u. 96 S. kl. 8°. Preis 25 kr.

Die neue Verwaltung der II. Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des Oesterreichischen Kaiserhauses, zu welcher dem Organisationsstatute gemäss auch die Ambraser-Sammlung gehört, ist seit mehr als zwei Jahren bemüht, die Materialien für einen raisonnirenden Katalog dieses grossen, bei 8000 Nummern umfassenden Kunstschatzes zu sammeln. Als es gegenwärtig, inmitten dieser unabgeschlossenen Arbeit, nöthig geworden war, den bisherigen, in jeder Hinsicht veralteten Katalog für den Gebrauch der täglichen Besucher, da die Auflage vergriffen war, zu ersetzen, so entschloss man sich für die Form eines Führers, welcher es dem Besucher ermöglicht, bei einem Rundgange die hervorragendsten Objekte zu bemerken. Die gegenwärtige Direction hat die Herausgabe eines solchen Büchleins nicht eben gerne unternommen, aber das augenblickliche Bedürfniss drängte hierzu, indem auf Befehl des Kaisers dem Publicum die Sammlungen bis zur Uebersiedlung in's neue Museum nicht verschlossen bleiben sollen. Die noch unfertigen Forschungen über das kunst-

historisch noch so gut wie unausgebeutete Material der grossen Sammlungen, die gänzlich unbenützten Inventare und die unvollendete Provenienzgeschichte der Objecte liessen eine vorzeitige Publication eben nicht wünschenswerth erscheinen, ausserdem schien es sehr angezeigt, für diese Sammlungen endlich mit einem erschöpfenden Fachwerke hervorzutreten, welches für den Kunsthistoriker die allzulang darüber gebreiteten Schleier lüftete, indem der Provisorien und populären Nothdächer für den Augenblick nur zu viele schon geschaffen sein dürften.

Nachdem also die Herstellung eines neuen Führers unerlässlich war, versuchte man auch in der gebotenen Form, soweit es die beschränkten Umstände gestatteten, bei der zu liefernden Beschreibung der Hauptgegenstände die Principien der modernen fachwissenschaftlichen Behandlung möglichst festzuhalten und so auch dieser vorübergehenden Arbeit einen verhältnissmässigen Werth zu verleihen. Dies war zunächst durch Abstreifung jener dilettantischen Manier zu erreichen, wonach Merkwürdigkeiten und Raritäten oder bloss historisch und biographisch Bedeutendes mit Vorliebe hervorgehoben war und das kunsthistorische Interesse leer ausgehen musste. Der neue Führer ist vielmehr bemüht, dieser Seite des Gegenstandes das vollste Recht werden zu lassen und wendet das Hauptaugenmerk auf die Angabe der Zeitbestimmungen, der Techniken, der künstlerischen Urheber und vor Allem der Inschriften, Monogramme und Datirungen sonstigen Charakters, woran die Sammlung ganz besonders reich ist, und welche mit wenig Ausnahmen noch nie publicirt wurden. Beweise liefern die herrliche, über 400 Stück umfassende Abtheilung der Arbeiten in Elfenbein, welche Meister wie Leoni, Zick, Steindl, Ign. Pendl, Schnegg, Heyden, Strauss, Maucher, Eisenberg, Burrer etc. vertritt, die Goldgeräthe mit den Namen Jamnitzer, Modani, Jäger, Mannlich, Heubach etc., der bisher unbekannte Bernsteinschneider Turow, die seltenen Wachsbossirer Alessandro Abbondio, Neuberger, der Graveur von Nautilusbechern, Bellekin, die zahlreichen Meister von Majoliken aus Urbino, Savona, Neapel, dann die seit dem Bestande der Sammlung in Wien (1806) zum erstenmale ausgestellten herrlichen Miniaturen, endlich die vielen Barockkünstler aller Branchen. An Monogrammen haben sich bisher in einem kleinen Theil des Ganzen mehr als hundert neue gefunden, oft kamen solche Funde auch auf seltsame Weise zu Tage, wie die Namen zweier bisher nicht bekannter Stuttgarter Elfenbeinarbeiter im Innern des Gegenstandes auf einem alten Pergamentstreifen. Die neuerdings mit Beseitigung der alten, theatralisch gestellten Manequins würdig arrangirten Rüstungen boten eine nicht minder reiche Ausbeute, so entpuppte sich, um nur Eines zu erwähnen, der schwarz angestrichene Harnisch des Lazarus Schwendi nach Beseitigung der Tünche als prachtvoll in Deutsch-Renaissance-Ornamenten geätzte Plattnerarbeit. Eine ganze Reihe herrlicher Sättel des 16. Jahrhunderts, welche der Führer beschreibt, sind vom Plafond und den Wänden, wo sie bisher — als Consolen — umgekehrt aufgestellt waren, dem Blicke zugänglich gemacht, die alten Fahnen wurden ausgebessert u. s. w. — Auf diese Weise ist der neue Führer vielleicht etwas zu früh für die wissenschaftliche Vollendung der Aufgabe gekommen, wie die Verfasser in der Vorrede ausdrücklich

bemerken, doch gerade recht, um auch dem Fernerstehenden Einblick zu gewähren in die in vollem Gange begriffene Reorganisationsarbeit dieses grossen und schönen Kunstschatzes.

Zeichnungen Alter Meister im Kupferstich-Kabinet der königl. Museen zu Berlin. Herausgegeben von **Friedrich Lippmann.** In Lichtdruck vervielfältigt von **Albert Frisch.** 1. Lieferung. Nr. 1—20.

Diese Publication kann als eine hocherfreuliche bezeichnet werden, denn sie bietet uns unstreitig die überraschendsten Resultate, die bisher durch den Lichtdruck erzielt wurden. Wir wollen davon absehen, dass eine nicht hinreichend sorgfältige Behandlung der Druckplatten die feinen und Mitteltöne in einzelnen Abdrücken nicht zur Geltung gelangen lässt. Dies wird aber nur demjenigen fühlbar, der die Originale kennt, und sie mit den Reproductionen vergleichen kann, und es sind Uebelstände, die der Drucker bei längerer Praxis beseitigen lernt.

Was den wissenschaftlichen Werth derartiger Reproductionen betrifft, so kann er deshalb nicht hoch genug angeschlagen werden, weil durch dieselben bei Kunstobjecten, die sonst unmöglich miteinander verglichen werden können, die vergleichenden Studien ermöglicht werden, und das Original nahezu entbehrlich wird. Es ändert beispielsweise nicht das geringste an der Sache, ob wir zu den nachstehenden Resultaten mittels der Originale oder mittels der vorliegenden Phototypien gelangen. Wir wollen zunächst zwei Fälle näher betrachten.

Nr. 11 dieser Lieferung reproducirt ein männliches Porträt mit Schnurr- und Knebelbart; eine Metallstiftzeichnung auf grundirtem Papier. Sie wird dem Salomon de Bray zugeschrieben, unter welchem Namen sie offenbar von der Direction erworben wurde. Trotzdem hat die technische Behandlung etwas Eigenthümliches, was weder an Salomon noch an einen anderen De Bray erinnert. Diese Striche sind so sicher und bestimmt hingeworfen, als wenn die Zeichnung von einem Maler herrührte, der wie Houbraken (III. pag. 246) sagt, »dies mit Absicht so thut, um zu zeigen, in welchem Grade er des Pinsels Meister ist«. Diese Manier ist aber kein Merkmal der Hand Salomon's de Bray, und um es kurz zu sagen, diese Zeichnung kann nicht von ihm sein, dessen Technik im Prinzip verschieden ist; sie ist von Franz Hals.

Diese Ansicht könnte aber so gut oder so schlecht sein wie irgend eine andere, und über eine Handzeichnung kann man sich leicht täuschen. Dagegen unterliegt es keiner Täuschung, dass dies ein bestimmtes Porträt und zwar das des Utrechter Theologen Johannes Hoornbeeck ist. Ueber die Richtigkeit dieser Reminiscenz belehrt uns sofort der Stich von Jonas Suyderhoef (Wussin. 40.), der bekanntermassen ein Porträt dieses Theologen gestochen hat. Wir befinden uns somit in ausserordentlich günstigen Verhältnissen, denn obwol der Stich Suyderhoef's den Namen des Malers nicht nennt, belehrt uns ein einziger Blick zur Genüge, dass das Original ein Porträt von der Hand des Franz Hals gewesen sein muss, welchen Künstler bekanntermassen Suyderhoef mit unvergleichlicher und unübertroffener Meisterschaft zu reproduciren verstand. Wir ersehen aber zugleich, dass die angeblich von Salomon

de Bray herrührende Berliner Handzeichnung in offenbarer Beziehung zu dem von Suyderhoef gestochenen Porträt stehen muss, denn beide stellen denselben Mann in derselben Auffassung und Haltung vor.

Aber vielleicht ist das Original Suyderhoef's doch nicht von Franz Hals? Aber auch zur Beantwortung dieser Frage sind wir in einer ungewöhnlich glücklichen Lage; denn das Original dieses Suyderhoef'schen Stiches existirt wirklich. Hierüber gibt allerdings W. Bode in seiner erschöpfenden Monographie über diesen Meister keine Andeutung, aber das hindert nicht, dass sich das Original in der Brüssler Galerie befindet (Nr. 415, Katalog v. 1877), wo es als ein vorzügliches Werk des Franz Hals anerkannt ist. Eine selbst flüchtige Betrachtung dieses Bildes ergiebt, dass sowol die Handzeichnung als der Suyderhoef'sche Stich und das Brüssler Bild linksseitig sind, und ein weiterer Blick überzeugt uns nunmehr, dass diese Porträtskizze keine Zeichnung von Salomon de Bray, sondern die Originalskizze von Franz Hals zu seinem Porträt des Johannes Hoornbeeck in der Brüsseler Galerie ist.

Der einzige Umstand, der uns noch an der Sache interessirt, ist die Differenz der Datirungen. Das Brüsseler Bild trägt die Inschrift: Aetatis suae 27. anno 1645. Der Stich von Suyderhoef merkwürdigerweise: Aetatis 34. A° 1651. Ob diese Differenz durch eine falsche Restaurirung des Gemäldes oder durch einen Irrthum des Stechers veranlasst wurde, sind wir nicht in der Lage zu entscheiden. Bei näherer Untersuchung scheint er auf Seite des Pieter Goos, des ersten Besitzers der Platte, zu liegen, der das: Aetatis 34. etc. hineinstechen liess, als er die Platte im Jahre 1651 käuflich erwarb. Dies ist aber schliesslich Nebensache und würde nur für die Bestimmung des Umstandes massgebend sein, ob diese Zeichnung im Jahre 1645 oder erst 1651 entstanden ist. Im übrigen ist dieser Fall mit der vorstehenden Constatirung des Originals erschöpft.

Bedeutungsvoller und weittragender aber ist die Untersuchung, die sich an ein anderes Blatt derselben Lieferung knüpft. Dies ist Nr. 4, genannt Albrecht Dürer: Maria mit dem Christkinde auf dem Throne, von Engeln umgeben, bezeichnet 1485. Es ist dies die vielgenannte und wolbekannte Dürer-Zeichnung, welche mit der Sammlung Hulot in den Besitz des Berliner Cabinetes überging. Dem Kenner der Dürerzeichnungen war und ist sie ein Räthsel, welches sich mit dem Entwicklungsgange des Meisters nie und nimmer in Einklang bringen lässt. Vielleicht aber ist dieses Räthsel zu lösen?

Sehen wir von der Bedeutung der angeblichen Buchstaben A. D. ganz ab, so ist die Zahl 1485 um so unbegreiflicher, wenn man mit dieser Madonna das Jugendporträt Dürers der Albertina aus dem Jahre 1484 vergleicht. Es ist unmöglich, dass diese beiden in jeder Beziehung verschiedenen Arbeiten von einer und derselben Hand in so kurzer Zwischenzeit gemacht wurden. Aus dieser Madonna spricht eine fertige, vollkommen stilbewusste Meisterhand, deren Ursprung überall zu suchen sein dürfte, nur nicht in Nürnberg und nicht im Dürerwerke. Nur die Erwägung, mit welcher Schwierigkeit es verknüpft ist, sich in der Kunstforschung von überkommenen Traditionen vollends loszusagen, macht es erklärlich, dass der Name Dürers überhaupt noch mit

dieser Handzeichnung in Beziehung gebracht werden kann, da er in der That nicht das Geringste mit ihr zu thun hat.

Sobald aber diese Zweifel berechtigt erscheinen, können wir auch keine Minute mehr in Zweifel sein, von wem diese Zeichnung in der That herrührt, denn es giebt Umstände, die, einmal hervorgehoben, eine Sache ein für allemal klar stellen. Auch hier lässt sich der Beweis bis zur Evidenz führen.

Wir sehen also für's erste ganz von der Bezeichnung ab, nehmen an, dass diese Zeichnung kein Monogramm hätte, und dass wir uns den Meister erst suchen müssten. Wir sind somit ganz in demselben Falle, wie mit der ebenerledigten Handzeichnung des Salomon de Bray. In diesem Falle aber wird uns jeder andere Name, jede andere Reminiscenz eher berühren, als die an Dürer. Vor allem Anderen fällt uns ein unabweislicher Zusammenhang mit der niederländischen Schule des 15. Jahrhunderts auf, der bei dem vierzehnjährigen Dürer unmöglich als vorhanden und wirklich bestehend angenommen werden kann. Aber überdies zeigt sich ein Charakterzug, der so bekannt ist, dass er nur ausgesprochen sein will, um sofort anerkannt zu werden, denn wir Alle haben diese Physiognomien der Engel und der Madonna, dieses eigenthümlich gebildete, nur einem einzigen Meister in dieser Gestalt eigenthümliche Kind gesehen; und nicht nur das, auch diese Krone der Madonna in Verbindung mit einem solchen Thronsitze, ja mit derselben Art der Stoffmusterung, mit genau demselben Faltenwurfe. Was aber das Ueberraschendste an der ganzen Reminiscenz ist, wir haben mit all dem in untrennbarer Verbindung diese Behandlung des Striches, diese Weise der Behandlung des Nackten gegenüber der ebenso eigenthümlichen Weise der Behandlung des Stofflichen, mit einem Worte auch diese Technik schon gesehen, und zwar bei keinem Anderen als dem Meister E. S. vom Jahre 1466.

Mir müssen uns sofort dagegen verwahren, als wollten wir den ganzen disparaten Collectivbegriff des Bartsch und Passavant für uns in Anspruch nehmen. Der Meister E. S. dieser beiden Autoren besteht aus willkürlich zusammengeworfenen Arbeiten, derjenige aber, mit dem wir es hier zu thun haben, ist der wahre, echte Meister E. S. vom Jahre 1466, derjenige, von dem die Madonna von Einsiedeln, B. 35, herrührt.

Nachdem wir bereits die charakteristischen Merkmale der Auffassung und Behandlung des Meisters E. S. hervorgehoben haben, glauben wir nicht, dass es noch eines näheren Hinweises auf eine seiner Madonnen, beispielsweise B. 36, bedarf, um an diesem Blatte die auffallende Aehnlichkeit in der Bildung der Physiognomien und dem Körper des Kindes nachzuweisen, welche von Nebenumständen, z. B. derselben Bildung der Hände bei dem rechtsstehenden Engel, der Gestalt der Krone und anderen augenfälligen Einzelheiten, unterstützt wird. Wir brauchen wol nicht mehr auf jene, die Goldschmiedstechnik des Meisters E. S. charakterisirende Weise der Behandlung des Terrains und der Gräser in unserer Handzeichnung und anderen beliebigen Blättern des Meisters E. S. hinzuweisen; noch weniger auf die identische Gesammtauffassung der ganzen Composition, denn sie ist zu augenfällig.

Aber wir haben damit nur solche Beweise angeführt, die für den feinen

und geschulten Kenner beim ersten Hinweis massgebend und entscheidend sind. Wir wollen noch einen Beweis führen, der auch minder geübten Augen einleuchtet; er liegt in der höchst seltenen, von Passavant II. pag. 55 Nr. 143 beschriebenen Madonna auf dem Thron, die in der Linken das Kind hält. Zu jeder Seite drei Engel, während oben auf den Thronsäulen je ein stehendes Engelchen den Vorhang zur Seite schiebt. Bezeichnet E. 1467. S. Eine Reproduction dieses Stiches, nach dem Exemplare der Sammlung Didot, befindet sich in den Durand'schen Heliogravuren. (VII. 7.) Hier sehen wir rechts und links je einen Engel mit ebenso gekrausten Haaren, wie sie auf der Zeichnung der die Laute spielende Engel links hat, die übrigen Engel tragen glattes Haar, wie der die Harfe spielende rechts. Der Thron zeigt dieselbe Musterung auf beiden Blättern; die Krone, die über der Maria schwebt, ist hier genau so gezackt, wie in der Zeichnung, die Hände der Engel und der Madonna sind genau dieselben. Doch wozu noch weiter Aehnlichkeiten ausführen, von welchen man sich gerade im Berliner Museum am leichtesten überzeugen kann, da es eines der drei bekannten Exemplare dieses Blattes besitzt. Die Vergleichung der beiden Blätter aber ergibt, dass diese Handzeichnung von dem Meister E. S. der Madonna von Einsiedeln herrührt, und dass sie gleichzeitig mit dem erwähnten Stiche (Pass. II. pag. 55 Nr. 143) entstanden ist.

Es ist nach diesem bis zur Evidenz geführten Beweise eine Frage von geringerer Wichtigkeit, was das Monogramm der Handzeichnung bedeutet, und ob die Zahl 1485 echt ist. Man konnte dieses Zeichen für Albrecht Dürers Jugendmonogramm halten, solange in der Production selbst die Hand eines anderen Künstlers nicht nachgewiesen war. Wir wollen indessen der Bemerkung Ausdruck geben, dass der letzte Buchstabe auf den Stichen und auf der Handzeichnung derselbe zu sein scheint und auch auf der Zeichnung einem S nicht unähnlich sieht. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass das Monogramm der Handzeichnung mit unmerklichen Correkturen zu einem möglichen Dürer-Monogramm umgestaltet wurde. *Alfred von Wurzbach.*

Der Todtentanz von Hans Holbein nach dem Exemplare der ersten Ausgabe im königlichen Kupferstichcabinet zu Berlin in Lichtdruck nachgebildet von **A. Frisch.** Herausgegeben von **Friedrich Lippmann.** Berlin, Verlag von Ernst Wasmuth, 1879. kl. 8°. 16 S. und 40 Tafeln.

Der Director des Berliner Kupferstichcabinets hat in den Lichtdrucken der Holbein'schen Todesbilder eine Publication von echter kunstgeschichtlicher Bedeutung in elegantester Form hervorgerufen. Holbeins grosses Gedicht von dem unentrinnbaren Tode, dem unerbittlichen Richter und Gleichmacher, diese Schöpfung, welche die Todtentänze und Todesphantasien des Mittelalters in ganz neuem Geiste umprägt, ist vom Charakter seiner Entstehungszeit, von den Kämpfen der Reformation, von der Stimmung des Bauernkrieges durchdrungen, aber es bleibt zugleich unveraltet für alle Zeiten. Es verdient auch heute um seiner künstlerischen wie um seiner geistigen Bedeutung willen ein Volksbuch zu sein. Die Originale, selbst späte Ausgaben, sind zu kostbar und selten, um in die verschiedensten Häuser zu dringen, das können nur Ver-

vielfältigungen, und darum ist eine so musterhafte, wie die jetzige, willkommen. Welch' ein Unterschied beispielsweise gegen die Schlotthauer'schen Copien, die bisher in Deutschland vorzugsweise verbreitet waren, die aber trotz allen Strebens nach Correctheit so manche Vergröberungen und namentlich meist eine ganz falsche Haltung zeigen. Keine der zahlreichen Ausgaben der Holbein'schen Todesbilder, auch nicht die erste Lyoner vom Jahre 1538, erreicht aber an Reinheit und Präcision des Druckes einzelne Exemplare von Baseler Probedrucken, die noch erhalten sind und die offenbar von dem trefflichen Holzschneider Hans Lützelburger selbst mit der grössten Sorgfalt hergestellt wurden. Sie zeigen nur kurze deutsche Ueberschriften über den einzelnen Bildern, weiter keinen Text, und die Rückseite ist unbedruckt. Freilich enthalten diese Exemplare nur 40 Holzschnitte, es fehlt der Sterndeuter der Ausgabe von 1538, es fehlen die noch später hinzugekommenen Bilder, aber da diese nicht mehr von Lützelburger geschnitten und ungleichmässig in der Ausführung sind, liesse sich eine vollkommen harmonische Publication mit ihnen doch nicht erreichen. Die Wiedergabe der besonders gleichmässigen und wohlerhaltenen Probedrucke in Berlin zeigt das Verfahren des Lichtdrucks auf seiner Höhe, von dem Charakter und der Zartheit des Feinschnittes ist nichts verloren gegangen; und dabei ist das ganze Büchlein mit seinem holländischen Papier, seinem stilvollen Satz, seiner reizenden Titelumrahmung nach einer Composition des »Petit-Bernard« ein Muster echt künstlerischer Ausstattung. Der Text gibt in knapper Form nur das Nothwendigste in kunstgeschichtlicher und bibliographischer Beziehung, und dies natürlich, wie bei einem Autor, der die Sache vollkommen beherrscht, nicht anders zu erwarten ist, in strengster Correctheit. Nur eins ist vielleicht nicht ganz so correct: der Titel. »Holbeins Todtentanz« klingt bekannt, ist eine populäre Bezeichnung, aber die Bilderfolge ist kein eigentlicher Todtentanz, sie hat mit den älteren Todtentänzen eigentlich nur die Folge nach Ständen gemein und setzt an Stelle des Reigens und seiner Paare ausgebildete dramatische Scenen in höchster Mannigfaltigkeit der Situation und der Scenerie. So lautet denn auch der alte Titel »Simulachres de la mort«, »Imagines mortis« oder ähnlich, niemals »danse macabre«, und desshalb hätte es auch hier »Holbeins Todesbilder« heissen müssen. Recht aber hat der Verfasser darin, dass er für die ursprüngliche Reihenfolge dieser Probedrucke diejenige hält, welche sich aus der alten handschriftlichen Numerirung des Berliner Exemplares ergibt, nicht diejenige des gebundenen Pariser Exemplares, die ich dem Verzeichniss der Werke in meinem »Holbein« zugrundegelegt, denn die (übrigens einzige) Abweichung im Pariser Exemplar, das Einschieben von Richter und Fürsprech zwischen Herzog und Graf, entspricht nicht der traditionellen Folge der Stände.

Alfred Woltmann.

Annuaire artistique des Collectionneurs par **Ris-Paquot.** Première année 1879—80. 8°. 276 p. Paris, Simon.

Obwohl der Titel nichts davon sagt, nimmt das Buch selbstverständlich nur auf Frankreich Rücksicht. Und da Frankreich das Land der Sammler ist, liefern deren Adressen den Stoff für zehn von den siebzehn Druckbogen

des Buches. Dieselben sind nach den Departements geordnet, was für die Brauchbarkeit ein nach Fächern geordnetes Register erfordern würde. Vielleicht wird ein solches dem zweiten Jahrgange beigefügt, für welchen auch eine grössere Gleichmässigkeit in den Daten anzustreben wäre. In der Regel sind unter den Ortsnamen die Monumente, die Bibliotheken und Museen (häufig die Namen der Directoren und die Bände- oder Gemälde- etc. Zahl, selten etwas Genaueres), dann die Namen der Commissaires-priseurs, der Sammler (manchmal mit ziemlich ausführlichen, von den Besitzern der Sammlungen selbst herrührenden Notizen), der Kunst- und Antiquitätenhändler angegeben, mitunter auch gelehrte Gesellschaften, Schulen etc. Wer zu Studienzwecken Frankreich bereist, dem wird dies Handbuch, so sehr es noch den Stempel eines ersten Versuches trägt, vielfach gute Dienste leisten. Der übrige Inhalt ist bunt genug, dem Charakter des »Annuaires« entsprechend. Dem Kalendarium mit seinen gewöhnlichen Anhängseln folgen Aufsätze über einzelne Sammlungen, Recepte für Kitte, das Reinigen von Kupferstichen, eine sehr unvollständige Bibliographie u. dgl. m.

B.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adeline, Les sculptures grotesques de Rouen. (Gonse: Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 398.)

Adler, Baugeschichtl. Forschungen. II. (Messmer: Allg. Ztg. 80. B.)

Armand, Les Médailleurs italiens des XV et XVI siècles. (B. Fillon: Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 369.)

Benndorf, Ant. Gesichtshelme. (L. L.: Lit. Centr.-Bl. 23. — Helbig: Bull. dell Inst. 1 2.)

Beschreib. Darstellg. d. ält. Bau- u. Kunstdenkm. d. Prov. Sachsen. 1. (A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 18.)

Bourgoin, Les élements de l'art arabe. (Gonse: Chron. des arts 15.)

Braghirolli, Arazzi in Mantova. (Müntz: Chron. d. arts 20. — V. G.: Arch. stor. ital. 110.)

Butsch, Bücherornamentik. (—n.: Lit. Centr.-Bl. 15. — Bradley: Academy 19. Apr.)

Carapanos, Dodona. (Revue critique 10.)

Ceruti, I principj del duomo di Milano. (Benvenuti: Arch. stor. lomb. VI. 1.)

Clément, Hist. abrégée des beaux-arts. (Corblet: Rev. de l'art chrét. XXVII. 1.)

Curtius, Giebelgruppen aus Tanagra. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 18.)

Dumreicher, Französ. Nationalwohlst. (Folnesics: Ztschr. f. öst. Gymn. XXX. 2.)

Eggers, Kunsthist. Wanderungen in und um Meran. (Z. in Allg. Ztg. 101. B.)

Eitelberger, Ges. kunsthist. Schriften. (F. Pt.: Allg. Ztg. 124. B.)

Förster, Gesch. d. ital. Kunst V. (Lit. Centr.-Bl. 19.)

Fulda, Das Kreuz und die Kreuzigung. (Messmer: Kst.-Chron. 24.)

Furtwängler, Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste. (Bu.: Lit. Centr.-Bl. 15. — Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 14.)

Furtwängler u. *Löschke*, Mykenische Thongefässe. (Allg. Ztg. 165. B.)

Gesch. d. deutschen archäol. Instituts. (A. Michaelis: Im neuen Reich 1879. Nr. 16.)

Geymüller, Entwürfe f. St. Peter. 5. Lfg. (Redtenbacher: Kst.-Chr. 34.)

Gmelin, Ital. Skizzenbuch. (Kst.-Chron. 22.)

Graf, Opus francigenum. (H. Auer: Ztschr. f. bild. Kst. 7. — Allg. Bau-Ztg. 3. 4.)

Guichard et *Darcel*, Les tapisseries du Garde-Meuble. (Obermayer: Kst.-Chron. 27.)

Guiffrey, Les Caffiéri. (P. Mantz: Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 299)

Hamerton, Turner. (Wedmore: Academy 1. Febr. — Athenäum 22. März.)

Heath, Titian (Academy 365.)

Helbig, Beitr. z. altital. Cult.- u. Kstgesch. (Murray: Academy 364.)
Hirth's Formenschatz. (Pecht: Westerm. Monatsh. März. — —n: Lit. Centr.-Bl. 15. 21.)
Jännicke, Grundriss d. Keramik. (Aldenhoven: Dtschs. Lit.-Bl. 4.)
Imhoof-Blumer, Griechische Münzen im Haag. (Bahrfeldt: Jen. Lit.-Ztg. 15.)
Kekulé, Entstehung d. Götterideale. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 13.)
Kraus, (Spencer Northcote) Roma sotterranea. 2. Aufl. (Messmer: Kst.-Chron. 32.)
Le Blant, Etude sur les sarcophages chrét. ant. de la ville d'Arles. (Revue crit. 13.)
Lenormant, La monnaie dans l'antiquité. (Bu.: Lit. Centr.-Bl. 23.)
v. d. Linde, Gutenberg. (Bucher: Edlingers Lit.-Bl. 12.)
Lübke, Gesch. d. ital. Malerei. (Kst.-Chr. 20.)
Mantz, Holbein. (Woltmann: Ztschr. f. bild. Kst. 8.)
Martigny, Dict. d. antiquités chrét. (Aldenkirchen: Lit. Rundschau 5.)
Meyer, Bruno, Studien u. Kritiken. (Feldmann: Bl. f. lit. Unterh. 12.)
Michaelis, Die Bildnisse d. Thukydides. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 14.)
Middleton, Catalogue of the etch. works of Rembrandt. (A. v. Wurzbach: Kst.-Chron. 27. 30.)
Morillot, De la protection accordée aux œuvres d'art. (Klostermann: Jen. Lit.-Ztg. 9.)
Müntz, E., Les arts à la cour des Papes. (G. M.: Arch. stor. lombardo V. 4. — C. v. L.: Kst.-Chr. 26. — A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 23.)
Nissen, Pompejan. Studien z. Städtekunde d. Alterthums. (Bu.: Lit. Centr.-Bl. 19)
Palustre, La Renaissance en France. (Barbier de Montault: Rev. d. l'art chrét. XXVII. 1.)
Pattison, Renaissance of Art in France. (C. Drury: Academy 361.)
Pecht, Deutsche Künstler II. (B. Paoli: Allg. Ztg. 108 B.)
Petit, Notes sur l'Espagne artistique. (Piat: l'Art XVII. p. 262.)
Pompei, Studi intorno all' anfiteatro di Verona. (Bu.: Lit. Centr.-Bl. 16.)
Presuhn, Pompeji. (Lit. Rundschau 4. — Allg. Ztg. 137. B.)
Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. (Meyer v. Knonau: Gött. gel. Anz. 6.)
Rawlinson, Turners liber studiorum. (Wedmore: l'Art XVII. p. 241.)
Rossi, Roma sotterranea III. (Tonini: Arch. stor. ital. Nr. 109 f.)
Schlie, Die berliner Amazonenstatue. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 14.)
Schmoller, Tucher- u. Weberzunft. (Werner: Wien. Abendp. 77. 78.)
Schultz, Legende v. Leb. d. Maria. (A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 18.)
Semper, Stil, 2. Aufl. (A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 21.)
Sepp, Meerfahrt nach Tyrus. (Lit. Centr.-Bl. 10. — Neumann: Ztschr. f. bild. Kst. 6. — Hist. Ztschr. V. 3.)
Springer, Raffael u. Michelangelo. (Heaton: Academy 366.)
Stockbauer, Nürnberg. Handwerksrecht. (Bergau: Kst.-Chr. 28.)
Thausing, Die Votivkirche in Wien. (B. B.: Allg. Ztg. Nr. 116 B.)
Trendelenburg, Der Musenchor. (Engelmann: Jen. Lit.-Ztg. 14.)
Vischer, Rob., Signorelli. (Crowe: Academy 19. Apr.)
Vischer, Wilh., Kleine Schriften II. (Bu.: Lit. Centr.-Bl. 23. — Stark: Allg. Ztg. 78. B. — Zurborg: Jen. Lit.-Ztg. 10.)
Weyl, J. A. Verzeichn. v. Münzen und Denkmünzen Australiens u. der J. Fonrobert'schen Sammlung. (A. P.: Numism. Ztschr. Wien 1.)
Wurzbach, Goldene Bibel. (J. E. W.: Kst.-Chr. 31.)
Wurzbach, C. v. Ein Madonnenmaler. (Ilg: Wien. Abdp. 80.)
Wustmann, Beitr. z. Gesch. d. Malerei in Leipzig. (A. W—n: Lit. Centr.-Bl. 18.)
Zeitschrift f. Baukunde. (E. Förster in Allg. Ztg. 84. B.)

Notizen.

(Ueber einige bisher unbekannte Künstler, die unter Leo X. in Rom arbeiteten.) Ich theile hier die kurze Beschreibung eines Festzuges mit, der während des Pontificats Leo's X. in Rom stattfand. Die Beschreibung ist interessant sowol als Beitrag für eine Geschichte des Festwesens jener Zeit, als auch weil uns darin eine Reihe von Malernamen genannt wird, die der Mehrzahl nach der Kunstgeschichte bisher unbekannt waren. Sie werden wohl unter den Schülern Raphaels zu suchen sein; sicher ist dies von einem der Peregrini da Modena (il negro?), der identisch ist mit Peregrino Munari da Modena (Vasari VIII, pag. 246 sequ.); wenn hier ein zweiter Peregrino da Modena (il rosso) genannt wird, so bin ich geneigt Orlandi (ABCEdario Pittorico, pag. 313) zu folgen, und entgegen der Cronaca des Lancilotto (Vasari VIII, pag. 246 n. 2) den Peregrino degli Aretusi da Modena als eine von dem ersteren verschiedene Künstlerpersönlichkeit gelten zu lassen. Pietro Spagnolo wird wahrscheinlich der Familie des Giovanni di Pietro, genannt Lo Spagna, angehört haben. Andrea da Parma — genauer Andrea di Giovanni Martini da Parma — war bisher nur aus einer Notiz, die im Giornale di Erudizione Artistica (vol. IV. fasc. IV. pag. 116) publicirt wurde, und welche den Maler 1519 im Palaste des Cardinals Armellini thätig zeigt, bekannt. Baccio Fiorentino dürfte mit keinem der bekannten Künstler dieses Namens zu identificiren sein; vielleicht giebt die Publication von E. Müntz »Les Arts à la cour des papes« in ihrer Fortsetzung über diesen so wie über die anderen hier genannten Künstlernamen einige Aufklärung. Die Beschreibung des Festzuges findet sich im Cod. Vatic. 3351 Aut. lat. auf Fol. 175 terg. Ich werde an dieser Stelle noch Gelegenheit haben, über diesen Codex ausführlich zu sprechen.

La Festa de' Agoni facta im Tempo de Papa Leone decimo nelli 15 — essendo conservatori M. Antonio Frigepane, Mss. Evangelista Magdaleno Capodiferro (von diesem rührt auch die Beschreibung her) Mss. Mario Crescentio ordinata per M. T. Phædro Vulterrano.

Primo . Speranza . el carro con la spera . Pictor . Maestro Jannipaolo.
Secundo . Amicitia . el carro dello amore. Jannipaolo.

Tertio . Hilarità . el carro de' putti che portano una donna. Peregrino da Modena negro.
Quarto . Mansuetudine . el carro del Leone che basa li piedi al servo. Cherufino et conpagni.
Quinto . Obedientia . el carro delle femine col jugo et cavallo. Pietro Spagnolo.
Sexto . Libertà . el carro delli servi che pigliano el capello et le mensui(?) rotte. Cherufino.
Septimo . Magnanimità . el carro delle lettere che s'abbrusano. Peregrino da Modena rosso.
Octavo . Liberalità . el carro dove se paga denari. Baccio fiorentino.
Nono . Pace . el carro dove son(n)o li bovi che arano. Baccio fiorentino.
Decimo . Magnificentia . el carro dell' arco Triumphale. Mastro Pietro da Turino.
Undecimo . Verità . el carro della femina nuda coperta d'un velo negro. Andrea da Parma.
Duodecimo . Prudentia . el carro del diamante et la donna con doi faccie. Andrea da Parma.
Tertiodecimo . Justitia . el carro della palma con le palle. Mastro Pietro da Turino.
Quartodecimo . Fortezza . el carro della torre che arde. Maestro Peregrino da Modena negro.
Quintodecimo . Temperanza . el carro del bove et la femina col freno in mano. Juva da Regio.
Sextodecimo . Fortuna . el carro della rota. Maestro Pietro da Turino.
Decimo septimo . Felicità . el carro della montagna con la victoria sopra. Cherofino.
Decimo octavo . Eternità . el carro de' doi leoni che tirano un carro. Jannipaolo.

Hubert Janitschek.

(Poetische Erwähnung Dürer's.) Jörg Wickram von Colmar, der sich auch als »selbstgewachsener Maler« versucht hat, beschreibt an zwei Stellen seines Irr Reitend Zilger (1556) Gartenhäuser, deren Wände mit Landschaften geziert sind. Die Verse werden von Erich Schmidt im Archiv für Litteraturgeschichte 8, 319 mitgetheilt. Abgesehen von einem allgemeinen Lobe der Niederländer als der besten Landschaftsmaler (20[2]) zieht er Apelles und Dürer zu preisenden Vergleichen heran:

19[1] die landtschafft was gemalt so teur,
ja wann Apelles difs alssammen
gmalt het dürfft er sich nit schammen,
oder der künstlich Teürer zart
so Znürenberg vergraben wardt
der sein kunst het so weit aufsbracht
das sein würt ewig werden gdacht

mit der Randbemerkung: Apelles der aller berümptist maler gewesen ift bey den alten. Albrecht Teurer aber zû Nierenberg bey vnsern zeiten.

Und 79[1] difs alles stůnd gemalet so schon
als wans Apelles selb hett gton,
der aller maler maister was
wiewol zů vnsern zeiten sas
Albrecht Teürer zu Nürenberck
ſo gmacht hat manig künstlich werck
ob schon Apelles wider kummen
er hett jm gwifs kein bensel gnummen.

(Die Supplik des Nanni Bigio an die Baudeputirten der Peterskirche.) Nanni Bigio's Verhalten gegenüber Michelangelo hat durch Vasari ein nicht wegzutilgendes Brandmal erhalten. Nach Vasari's Aussage wurde er schliesslich, nachdem alle Machinationen gegen den greisen Meister sich als fruchtlos erwiesen hatten, vom Bau »schimpflich« verjagt. Das geschah unter Pius IV. (Vasari, ed. Le Monnier XII. pag. 266—67). Kaum aber hatte der Tod die Augen Michelangelo's geschlossen, als Nanni Bigio sich an den Herzog Cosimo mit der Bitte wandte, derselbe möge sich durch den florentinischen Botschafter bei dem Papste verwenden, dass er zum Nachfolger Michelangelo's am Baue von St. Peter erwählt werde (Gaye, Carteggio III. pag. 129). Wie er es aber dabei nicht bewenden liess, zeigt die folgende Supplik, die er an die Baudeputirten der Peterskirche direct richtete. Ein bestimmtes Datum mangelt ihr, wie der Inhalt aber zeigt, wurde sie sofort nach dem Tode Michelangelo's eingereicht*). Sie belehrt uns, dass Vasari's Charakteristik des Nanni Bigio keine unwahre ist. Versteckte und offene Angriffe auf Michelangelo fehlen ihr nicht, dazu eine widerwärtige Mischung von Demuth und Hoffart, erheuchelter frommer Absicht und mühsam unterdrücktem Zorn. Der Gegenstand aber, um den es sich handelt, und die baugeschichtlichen Details, welche uns dies Schriftstück mittheilt, rechtfertigen wohl die Publication desselben an dieser Stelle.

Intendendosi, che per la morte di mefser Michelangnolo Buonaroti si pratica per il succefsore nella Fabbrica di San Pietro, mi è parso che per satisfare alla conscienza et honor mio io non pofsi mancare a me stefso in questo caso: per la conscienza, ricordandomi di continuo che miraculosamente fui salvato in vita da questo glorioso santo, quando da quella mia grandifsima caduta, che ogniuno sà nella detta fabbrica mi liberò dalla morte, onde deliberai servire in efsa a honore e gloria di Dio e non a fine di premio alcuno; sono obligato ancora all' honore in questa parte, per haver servito 24 anni alla sopradetta fabbrica con trovarmi a far voltar la maggior parte, riparate et rimediate a molti mancamenti delle prime muraglie che pativano per debolezza de' fondamenti, con haver riconosciuto tutti quei fondi come stanno, et in somma efsendo intervenuto sempre a tutte le dispute e consigli fatti da gl' Architetti pafsati a fine di perpetuar la detta fabbrica. — Inoltre per haver

*) Memoria di Nanni Bigio in dem Cod. Vatic. 3933 von fol. 57 an. Das Schriftstück befindet sich zwischen Acten und Briefen, die sämmtlich den sechziger Jahren des 16. Jahrh. angehören.

io molte volte facilitato el modo dell' edificare e de' gli ingegni, che comprende la qualità di tanto edificio che a mi tempo si è speso sempre la metà manco die quello, che si è veduto dalle spese fatte dipoi. Per questo di commifsione di nostro Signore e de' Deputati mi fu ordinata una provisione, che durò in vita di mefser Michelagnolo per fin' all anno del cinquantotto: et cio per ricognitione de' mei servitij pafsati et trattenimento per servirsi di me nell' avvenire, et se non prima almeno a questo tempo, nel quale, quattro mesi sono, ricercato dai Signori Deputati, per ordine di Sua Santità, di novo fui ammefso nella detta fabbrica; se bene poco dipoi a satisfatione di mefser Michelagnolo per ordine loro me ne retirai, havendo però inanzi considerato et esaminato molto bene questo edifitio et dettogli sopra el parer mio, si come dico di novo.

Et primo del disegno di mefser Michelagnolo si debbia seguitare come degno di efser approvato in ogni cosa, fuorche nella perpetuità; onde volendo perpetuarlo è necefsario fortificarlo, che per efser la muraglia della Cupola ridotta a tanta sottilità, che è impossibile pofsa resistere al sesto grande della volta che ha da ricevere; ilche si prova con la sperienza dell' altre, che son gia fatte, et che stanno in piede all' incontro dell' altre rovinate per tal difetto; per questo mandai a posta a misurare con diligenza quella di Firenze, la qual trovai palmi 30 di grosezza dove che questa non è grofsa più che palmi 13. quella della Ritonda vi comintia a voltare in circa 40 palmi di grofsezza; non parli di molt' altre et infinite piccole, le quali lascierò da parte per adefso, senza però lasciare di offerirmi a rimediare et mantener le parti e' il tutto dell' edificato, havend' io pronto il rimedio, tutte le volte, che vorafsi servire dell' opera mia nella detta fabbrica, nella quali mi pare di poter promettere risparmio della metà nella spesa in tutte quelle cose, che concorrono a tirare in avanti la detta fabbrica, alla quale non solamente come Christiano sono ubrigato, ma anche per tutte le altre ragioni dette disopra, che tutte insieme fanno, che dificilmente io toleri di efser lasciato a dietro a qualsivoglia altro, che procuri di pafsarmi inanzi in questa pratica; quantunque la risoluzione, che sarà presa in efsa, sarà ancor ricevuta da me in quella parte, che debbono efser ricevute tutte le cose che procedono dalla volontà del Signor Dio. *Hubert Janitschek.*

(Die stehende Madonna in der Kirche von Jan van Eyck.) Ein kleines Bild, das sich als Jan van Eyck in der Sammlung Suermondt befand, die Madonna mit dem Kinde in einer gothischen Kirche, wird jetzt unter Nr. 525 C in der Berliner Gemäldegalerie bewahrt, aber von den Verfassern ihres Katalogs, Julius Meyer und W. Bode, nur einem Nachfolger des Jan van Eyck beigemessen. Schon früher hatten Crowe und Cavalcaselle Zweifel an der Urheberschaft Jan's ausgesprochen. Es heisst in der nach der zweiten Auflage ihrer Early Flemish Painters hergestellten deutschen Bearbeitung von Springer (S. 117): »Die Farben haben nicht den Silberton, den wir an den echten Werken des Meisters bewundern und sind auch schwerfällig aufgetragen. Dazu kommt, dass der Lichteffect — die Sonnenstrahlen, links

durch die Scheiben des hochgelegenen Fensters geworfen, fallen schräg ein und durchbrechen das Halbdunkel der Kirche, eine offene Capellenthüre lässt ebenfalls Tageshelle in die tiefen Hallen eindringen — an die Vorgänge späterer holländischer Maler mahnt. Man könnte meinen, ein Meister wie de Hoogh habe ein Eyck'sches Bild copirt«. Aber diese seltsame Ansicht halten die Verfasser nicht fest; dieselbe war ein blosser Einfall; sie erklären schliesslich für möglich, dass die gegenwärtige Beschaffenheit des Bildes von einer modernen Restauration herrühre. Die Vorsteher der Berliner Sammlung, die eher zu Anzweifelungen als zu Ueberschätzungen der Bilder in ihrer Galerie geneigt zu sein pflegen, motiviren in diesem Falle ihre Bedenken doch ganz anders, als Crowe und Cavalcaselle das gethan: »Wenn auch das Bild für Jan van Eyck selbst zu gering ist, so weisen doch die gut erhaltenen Theile desselben, namentlich der Kopf der Madonna mit der miniaturartig durchgeführten Krone, auf einen sehr geschickten, der Zeit des Meisters nicht fernstehenden Künstler hin. Von besonderer Schönheit ist auch die Lichtwirkung der einfallenden Sonnenstrahlen, sowie das fein behandelte Helldunkel im Grunde der Kirche.« Trotz dieser von beachtenswerther Seite geäusserten Bedenken ist unsere Ansicht, dass dies Bildchen ein echter Jan van Eyck sei, nicht erschüttert worden; auch die Herausgeber des achten Bandes von Schnaase's Geschichte der bildenden Künste wollen es nicht preisgeben, sondern bezeichnen es vielmehr als ein echtes Werk von Jan van Eyck und ein Juwel von feiner und doch effectvoller Ausführung (S. 154 Anm.). Bei einem so grossen Meister der Lichtwirkung, wie Jan van Eyck, ist das am wenigsten verwunderlich, was Crowe und Cavalcaselle befremdet hatte: dass er statt der klaren Gesammthaltung, die er gewöhnlich liebt, hier einmal einen warmen und glühenden Ton wählte, als er sich zur Aufgabe gesetzt hatte, den Effect des in einen geschlossenen Raum einfallenden abendlichen Sonnenlichtes wiederzugeben. Und wenn darauf aufmerksam gemacht wird, dass der Lettner mit den singenden Engeln im Hintergrunde dasselbe Motiv sei, das Jan van Eyck auf dem zierlichen Altärchen in der Dresdener Galerie verwendet hat, so wäre dieser Umstand noch immer kein Grund, seine Urheberschaft auszuschliessen. Aber diese Behauptung beruht überhaupt auf einem Irrthum; es ist kaum eine oberflächliche Aehnlichkeit da.

Eine beachtenswerthe Thatsache ist, dass von diesem Madonnenbilde mehrere Copien flandrischen Ursprungs vorhanden sind. Die bekannteste ist diejenige, die sich unter dem falschen Namen Memlinc im Museum zu Antwerpen befindet, als Theil eines auf beiden Seiten bemalten Diptychons, das auf seinen drei andern Bildfeldern den stehenden Erlöser mit der Weltkugel, sowie zwei knieende Cistercienseräbte als Stifter darstellt und mit der Jahreszahl 1499 nebst einem aus C und H gebildeten Monogramm bezeichnet ist. Die Masse dieser Täfelchen, h. 0,31, br. 0,15, sind fast identisch mit denen des Berliner Bildes. Das Brüsseler ist ebenso hoch wie dieses, doch um einen Centimeter breiter. Die Copie ist fein und sauber, aber schwächlich, und die Lichtwirkung, die ganze Haltung sind verloren gegangen.

Eine zweite Copie, etwas grösser, befindet sich unter der willkürlichen

Benennung Gerard van der Meire im Palazzo Doria zu Rom. Auch sie ist ein schwächeres, späteres Product; auf dem Täfelchen, das die andere Hälfte des Diptychons bildet, kniet ein junger Mann in ritterlicher Tracht, empfohlen durch den heiligen Antonius; die Felsenlandschaft des Hintergrundes erinnert bereits an Joachim Patenier.

Ausserdem ist aber noch eine Replik des Bildes vorhanden, von der bisher wenig Notiz genommen wurde. Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. Anmerkung) geben an, dass das Berliner, früher Suermondt'sche Bild in Nantes angekauft worden. Das ist aber nicht begründet. Sie citiren De Laborde I pag. 50; soll heissen: L. de Laborde, Les ducs de Bourgogne I pag. L. Und in der That, wer hier die begeisterte Beschreibung eines Gemäldes liest, das der Autor »auf einem Dorfe bei Nantes« gesehen, wird zunächst kaum zweifeln, dass dasselbe mit dem Berliner Bilde identisch sei. Aber Graf de Laborde hat noch an einer andern Stelle, und hier genauer und ausführlicher, über dasselbe Gemälde geschrieben, in seinem Werke »La renaissance des arts à la cour de France«, Supplementband, »Annotations au premier volume«, Paris 1855, S. 604, und hier gibt er die Masse dieses Exemplares an, wodurch die Identificirung desselben mit dem Berliner ausgeschlossen wird. Ersteres, ebenso wie dieses oben im Halbkreis geschlossen, ist ohne den Rahmen 0,43 hoch, 0,25 breit, während das Berliner Exemplar nur 0,31 zu 0,14 misst. Das von de Laborde beschriebene Gemälde war damals im Besitze von Herrn Nau, Architekten der Diöcese Nantes, und stammte aus der Sammlung des François Cacault, der als diplomatischer Vertreter Frankreichs in Neapel, Florenz und Rom gewesen war und die Zeit nach der ersten französischen Invasion in Italien zum Ankaufe von Kunstwerken benutzt hatte, von denen er viele dem Museum seiner Vaterstadt Nantes überwies. Dieses Bild indessen war einer Aufwartefrau des Sammlers um 17 Francs abgekauft worden.

Die Beschreibung lautet so: »Maria, die im Schiff einer gothischen Kirche zu sehen ist, trägt eine elegante Krone in Goldschmiedearbeit auf dem Haupte, dessen blondes Haar wellenförmig auf die Schultern herabfällt. Sie hält ihr Kind auf dem rechten Arme und fasst mit der linken Hand an dessen rechtes Füsschen. Jesus klammert sich mit beiden Händchen an den Gewandsaum der Mutter. Die Jungfrau, in rothem Kleide und weitem blauen Mantel mit Goldbesatz, steht, zu drei Vierteln gesehen, inmitten einer geräumigen Kirche, deren gothischer Charakter, aus der Zeit Jan's van Eyck selbst, mit seinen andern Gemälden contrastirt, in denen der Künstler mit Vorliebe einen strengeren romanischen Stil angewendet hat. Links sieht man ein Seitenschiff und im Hindergrunde den Chor, den ein Lettner in der reichen Architektur des 15. Jahrhunderts von dem Mittelschiff trennt. Zwischen zwei Altären steigt in der Mitte eine Treppe zum Chor auf, und durch diesen Eingang sieht man einen Engel mit rothen Flügeln in priesterlichen Gewändern aus einem Buche singen, das ihm ein Geistlicher*) vorhält. Die Kirche ist offenbar die genaue Darstellung eines belgischen Denkmals, das sich wohl auch constatiren lassen

*) Soll wohl heissen: ein anderer Engel in geistlichen Gewändern.

wird, falls es erhalten ist, denn das Gemälde prägt sich so mächtig, wie die Wirklichkeit, dem Gedächtniss ein. Jan van Eyck hätte ohne reales Vorbild alle diese Architektur-Details nicht aus dem Kopfe malen können. Ich mache besonders auf die äusseren Strebepfeiler, die man durch die Fenster sieht, aufmerksam, ferner auf das Triforium, das die Pfeiler durchbricht und auf die Eisenstangen, die vom Gewölbe herabreichen, um die Arme des über dem Lettner errichteten Crucifixes zu halten.

Dies entzückende Gemälde gehört der besten Periode des grossen Meisters an und steht im Machwerk auf seiner vollen Höhe. Der Gesammtton ist warm bräunlich mit goldigem, etwas metallartigem Lichtton. Der blaue Mantel der Jungfrau hat sich etwas in das Grünliche gewandelt. Bis auf einen Riss in der Mitte der Tafel ist das Bild wohlerhalten, und es hat noch seinen alten Rahmen mit der Umschrift: »MATER · HEC · EST · FILIA · PATER · HIC · EST · NATVS · QVIS · AVDIVIT · TALIA · DEVS · HOMO · NATVS · ETCET · FLOS · FLORIOLORVM · APPELLARIS.«

Die Schlussworte der Inschrift sind, wie wir aus unsern Notizen ersehen, auf dem Berliner Bilde dieselben; wahrscheinlich ist die ganze Umschrift die nämliche, aber der neue Berliner Katalog theilt sie nicht mit. Nicht nur die Beschreibung des Bildes in Nantes, auch die Angabe über den Ton und die Haltung stimmt mit dem Berliner Exemplar. Es wäre nun wünschenswerth, dass constatirt würde, wo jenes von de Laborde beschriebene Bild sich jetzt befindet, und dass eine Vergleichung desselben mit dem Berliner Gemälde stattfände. Die Composition überhaupt, die schon früh berühmt war und von der mehrere Wiederholungen und Copien existiren, ist sicher nicht die Arbeit eines namenlosen Nachfolgers, sondern das Werk eines grossen Meisters.

A. W.

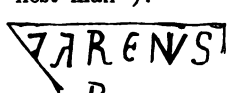
(Der angebliche Jarenus). Seit dem Jahre 1833 ist der Maler Jarenus in die Kunstgeschichte eingeführt worden, in welcher er als ein westphälischer, speciell Soester Künstler von 1450—1500 gilt. Sein Entdecker ist Passavant, der in dem Buche »Kunstreise durch England und Belgien«, Frankfurt a. M. 1833, S. 141 und 402, ein Gemälde, die Beweinung Christi, in der Sammlung des Earl of Pembroke zu Wilton House beschreibt, welches er mit dem vollen Namen Jarenus und darunter einem natürlich als »pinxit« gedeuteten P. bezeichnet fand. Gleichzeitig spricht er aus, dieses Bild rühre von demselben Meister der westphälischen Schule her, von welchem sich im Berliner Museum ein grösseres Werk, III. Abtheilung Nr. 173, 183, 184, befinde.

Dieses Werk, ein aus drei Tafeln bestehender Altar, enthält in der Mitte Christus am Kreuze in höchst figurenreicher Composition nebst anderen Episoden aus der Leidensgeschichte, auf dem einen Flügel die Kindheitsgeschichte Christi, eingeleitet von der Verkündigung, auf dem anderen die Auferstehungsgeschichte; es trägt zur Zeit die Nummern 1222, 1223, 1234 und befindet sich in einem dem Publicum nicht zugänglichen Nebenraume. Im Kataloge von 1830 hatte Waagen die Bilder nur angeführt unter »Schule von Soest«, weil sie aus einer dortigen Kirche stammten (siehe unten); doch

fehlt es, wie Herr Director Julius Meyer mir freundlichst mitgetheilt hat, an jeder sonstigen Nachricht über ihre Erwerbung. Als nun Passavants Buch erschienen war, fügte Waagen seinem durchschossenen Handexemplar des Kataloges von 1830 folgende handschriftliche Bemerkung ein: »Nach Passavant soll sich ein mittelgrosses Bild von derselben Hand (Christus von den Frauen und anderen betrauert) in der Sammlung des Grafen Pembroke in Wilton House befinden, auf welchem auf einer Tafel, die eine Figur hält, steht: Jarenus P.«

Als nun Waagen im Jahre 1835 selbst nach Wilton House gekommen war, scheint er keine Veranlassung gefunden zu haben, von Passavant's Urtheil und Annahme abzugehen. Die betreffende Stelle (Kunstwerke und Künstler in England, II, Berlin, 1838, S. 284) lautet: »Der entseelte Christus von den Angehörigen beweint, eine reiche Composition von sehr fleissiger Ausführung. In beiden Theilen sieht man den starken Einfluss der van Eyck'schen Schule. Drei grössere Bilder desselben Meisters im Berliner Museum, aus einer Kirche der westphälischen Stadt Soest, machen es wahrscheinlich, dass er dort in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelebt hat.« Der Name Jarenus lief dann durch alle Auflagen des Berliner Katalogs, ging in Waagen's Handbuch der niederländischen und deutschen Malerschulen, in Kugler's Geschichte der Malerei, in jedes Künstlerlexikon, in die gesammte Litteratur über. Der einzige Autor, der ein Bedenken aussprach, war Ernst Förster, welcher in seiner Geschichte der deutschen Kunst, II, S. 166, Anm., sagt: »Ich kenne das Bild (in Wilton House) nicht, traue aber dem Namen Jarenus nicht recht, der so nahe an Nazarenus streift, dass hier ein Quid pro quo nicht unmöglich wäre.«

Diese Vermuthung trifft das Richtige. Ich selbst war im Jahre 1866 in Wilton House, ohne die Aeusserungen Passavant's und Förster's im Gedächtniss zu haben, doch war mir Waagen's Buch zur Hand. Was ich fand, war Folgendes: Auf dieser Beweinung Christi halten zwei Männer zur Linken die Tafel, welche über dem — in der Ferne sichtbaren — Kreuze Christi befestigt gewesen war, und auf dieser liest man *):



also (Na)zarenus|; die ersten Buchstaben sind wahrscheinlich, was meine Notizen nicht angeben, durch die Hand einer der Haltenden verdeckt. Das scheinbare P in der zweiten Zeile ist das R aus Judaeorum, soweit es sichtbar ist.

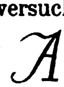
Eine Wahrnehmung, die mir ferner bei der Besichtigung des Bildes in Wilton House aufstiess, ist, dass von einer genaueren Uebereinstimmung desselben mit den Berliner Gemälden nicht gesprochen werden kann. Jenes ist diesen, wie es der Vergleichung aus dem Gedächtnisse vorkam, weit überlegen und namentlich viel sorgsamer in der Ausführung. Es zeigt einen viel entschiedeneren Einfluss der flandrischen Schule und zwar, wie es mir schien,

*) Das Facsimile ist nur aus freier Hand gezeichnet, aber jedenfalls im ersten Buchstaben correcter als das bei Passavant.

den des Rogier van der Weiden, und zeichnet sich auch durch die gut behandelte Landschaft sowie die schöne, saftige Färbung aus. Die Bilder in Berlin dagegen sind ungleich roher, namentlich ist die Mitteltafel stillos, verworren und überladen in der Composition, zugleich auch in der Farbe unharmonisch. Passavant hat nur gerathen, als er diese Gemälde dem gleichen Meister, wie das Bild in Wilton House, zuschrieb. Dieses verräth nicht dieselbe Künstlerindividualität, sondern nur ungefähr die gleiche Zeit und vielleicht auch noch eine verwandte Schule. Man darf es wohl am ehesten der niederrheinischen Schule unter niederländischem Einfluss zuschreiben.

Der Name Jarenus aber dankt seine Entstehung nur Passavant, einem Autor, der durch Willkür wie durch Mangel an Quellenstudium und streng historischer Schule ganz besonderen Unfug in der deutschen Kunstgeschichte angerichtet hat, und ist ebenso wie manche andere fabelhafte Namen, Hans Larckmair, der Johannes Aquila des Wiener Belvedere, der Breslauer Johannes Apkolpser, der Grossvater Hans Holbein, auszustreichen.

Alfred Woltmann.

(Ueber A. und J. Duc.) Bekanntlich nahm man früher an, dass die Genrebilder, die den Namen Duck oder Duc tragen, von dem Thiermaler und Radirer Jan le Ducq herrührten. Sie sind jedoch von einem grundverschiedenen Künstler, der, wie es scheint, mit Jenem nicht einmal in verwandtschaftlichem Zusammenhange gestanden hat. Wilhelm Bode (in seiner Monographie über Hals pag. 40) hat diese Trennung ganz richtig nachgewiesen. Doch bin ich darin mit Bode nicht einverstanden, dass er den Meister der Soldatenbildchen etc. »J. A. Duck« zu nennen vorschlägt. Dieser signirt nur mit einem A. Allerdings könnte man in mehreren Fällen versucht sein, das Zeichen, welches sich vor dem Duck befindet, als aus J und A  zusammengesetzt zu nehmen. Diese Möglichkeit wäre zuzugeben, wenn wir nicht Bilder hätten, welche einfach A. Duck bezeichnet sind. Nach holländischem Gebrauche würde der Maler das J vor A nicht weggelassen haben, er hätte in diesem Falle etwa Jan Andrieszoon geheissen. Es ergibt sich daraus, dass das obige Zeichen gleichfalls ein einfaches A ist; die Form kann Keinem auffallen, der die Schriftcharaktere der letzten Jahrhunderte kennt, wo man an das A (wie auch an das M und N) ein solches bedeutungsloses Häkchen zu fügen liebte. Beispiele anzuführen ist wohl nicht nöthig, da sie massenhaft vorhanden sind.

Ferner gibt es noch einen Maler Jacob Duck, der sich 1626 in die St. Lukasgilde zu Utrecht einschreiben liess und im Jahr 1646 daselbst noch wohnte. Nun existirt eine Anzahl von Radirungen, die theils I. D., theils I. Duc bezeichnet sind. Es ist leicht möglich, dass der Utrechter Maler dieselben verfertigt hat. Von Jan le Ducq rühren sie unter keinen Umständen her. Nagler (Monogrammisten III, 2184) führt sie auf, und zwar unter fortlaufenden Nummern, trennt sie jedoch trotzdem in zwei verschiedene Meister. Bei den Nummern 1—4, die Studien zu einer Anbetung der hl. drei Könige darstellen, hält Nagler die Urheberschaft J. Duck's für möglich, die Nummern 5—7 dagegen weist er dem Jan le Ducq zu. Indessen kann es, in Anbetracht

der gleichen Kunstmanier, keinem Zweifel unterliegen, dass diese Blätter Einen Verfertiger haben. Anders steht es mit Nagler's Blatt Nr. 8, das mit keinem der Ducq oder Duc etwas zu thun hat, sondern zu einer aus vier Blättern zusammengesetzen und mit 1—4 bezeichneten Folge gehört, welche man Romein de Hooghe zuzuschreiben pflegt. Nagler irrt ferner, wenn er von Buchstaben I. D. spricht, welche auf dem Blatte in der Mitte des Grasbodens, etwas nach links, stehen sollen; ich bin vielmehr der Ueberzeugung, dass Nagler durch blosse zur Bodengestaltung gehörige Strichelchen getäuscht wurde.

W. Schmidt.

(Notiz über Peter Horemans.) Der vlämische Maler Peter Horemans kam zu Antwerpen zwischen dem 18. September 1716 und dem gleichen Tage 1717 zu Jan Joseph Horemans in die Lehre und zahlte 2 fl. 16 Stüber als Aufnahmegebühr (vgl. die Liggeren, herausgeg. von Ph. Rombouts und Th. van Lerius, II, 705). Im Jahr 1725 kam er nach München. 1730 verheiratete er sich. Anbei eine Abschrift seines Trauungsscheines:

Am 4. Juni Morgens 6 Uhr wurde in der St. Peterskirche zu München vom Cooperator Nikolaus Praschler getraut:

Sponsus: Petrus Jacobus Horemans, Kunstmaler, perillustris Joannis Josephi Horemans, Notarii in Antwerpen, adhuc viventis, et Magdalenae uxoris illius, piae memoriae, filius legitimus —

mit

Sponsa: Justina Magdalena Reschin, perhonorabilis Resch, gewesten churfürstlichen Tafeldeckers, seli—, et Catharinae, uxoris illius adhuc viventis, filia legitima.

Testes Wilhelmus de Greif, Hofbildhauer,
et Aegidius Fareslitz, Hofbildhauer.

Der »Wilhelmus de Greif« ist der bekannte Hofbildhauer Wilhelm de Grof, der gleichfalls aus Antwerpen stammte (1688—89 bei Franz Bedeloo als Lehrling). Vgl. über ihn Nagler. Welche Bewandniss es mit dem »Hofbildhauer Aegidius Fareslitz« hat, vermag ich nicht zu sagen.

W. Schmidt.

(Die Eisenhoidt'schen Silberarbeiten des Grafen von Fürstenberg-Herdringen.) Auf der im Juni d. J. zu Münster veranstalteten Ausstellung westphälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse rief ganz besondere Aufmerksamkeit eine Reihe von Silberarbeiten hervor, welche aus dem Familienschatze des Grafen Fürstenberg-Herdringen herrührte. Inschriften nannten als Künstler den aus Warburg an der Diemel gebürtigen Anthonius Eisenhoidt. Diese Arbeiten entstanden im Auftrage des Fürstbischofs Theodor von Paderborn aus dem Hause Fürstenberg, der diese Würde von 1589—1619 bekleidete. Ihr Entstehungsdatum aber fällt noch in das 16. Jahrhundert, wie dies aus den angegebenen Jahreszahlen hervorgeht. Einige dieser Silberarbeiten wurden später im Berliner Gewerbe-Museum ausgestellt und zwar ein Crucifix, ein Rauchfass, ein Weihwasserkessel, ein Sprengwedel und zwei Bucheinbände, und auch hier erregten sie allgemeine Bewunderung und ihr Schöpfer wurde als einer der hervorragendsten Meister seines Fachs erkannt. Der Referent der National-

zeitung (vom 5. Aug.) schrieb u. A. darüber: »Während in den Formen der Geräthe, vor Allem in dem als reichgegliederte gothische Architektur mit zierlichen Fialen und Strebepfeilern, mit Thürmchen und Spitzbögen gestalteten Räuchergefäss, in dem Fuss des Kelches mit seinem aus sechs gegiebelten Nischen bestehenden Knauf und in dem durchaus verwandten reichen und prächtigen Aufbau des Crucifixes, sowie in dem ihn in allen Theilen schmückenden und umrahmenden ornamentalen Detail sich die in der kirchlichen Kunst noch immer fortlebenden späten Nachwirkungen des gothischen Stils in interessantester Weise zur Geltung bringen, herrscht in der neben biblischen Scenen der mannigfachsten Art eine Fülle allegorischer und kirchengeschichtlicher Einzelgestalten umfassenden figürlichen Decoration, sowie in dem ornamentalen Beiwerk, welches die verschiedenen Felder trennt und umrahmt, die höchste Schönheit und Freiheit einer ebenso edlen als schwungvollen Renaissance. Mit unübertrefflicher, rhythmisch bewegter Gliederung der Massen verbindet sich die graziöseste Feinheit des Details, mit einer wahrhaft grossartigen, massvollen Ruhe und Vornehmheit der Auffassung eine tief eindringende, lebendige Schärfe der Charakteristik, mit einem erstaunlichen, quellenden Reichthum der Erfindung eine nicht minder bewundernswerthe Gewissenhaftigkeit und Delicatesse der Durchführung. In jeder Linie verräth sich ein Meister, der Hand und Auge an den herrlichsten Werken der italienischen Kunst gebildet hat, der dabei jede Schwierigkeit der Technik spielend zu bewältigen weiss, keineswegs aber mit einer inhaltleeren Virtuosität zu prunken sucht. Nur hier und da bemerkt der Beschauer neben einer so seltenen Vollendung doch die Spuren einer sich bereits leise ankündenden Manierirtheit, die indess den überwältigenden Eindruck des Ganzen kaum zu beeinträchtigen vermögen.«

(Kunstgeschichtlicher Universitätspreis.) Die Berliner Nationalzeitung vom 10. Mai theilt mit: »Die Geschwister Grimm (zwei Söhne und eine Tochter Wilh. Grimm's) haben der hiesigen Universität die Summe von nominell 6600 Mark viereinhalbprocentiger consolidirter Anleihe, welche aus den Sammlungen für die 1837 aus Göttingen vertriebenen sieben Professoren auf ihren Vater gefallen ist, geschenkweise mit der Bestimmung übereignet, dass dieses Kapital zu einer »Grimm-Stiftung« angelegt und die Zinsen desselben zu Preisen für Arbeiten aus dem Gebiete der neueren deutschen Litteratur und der neueren Kunstgeschichte verwandt werden sollen.«

Druckfehler.

Seite 266, 10. Zeile von unten statt due due zu lesen dne dne,
» 268, 18. » » » » due zu lesen dne,
» 355, 12. » (des Textes) von unten statt Episkopate glänzend zu lesen: Episkopate, ein glänzend.

BIBLIOGRAPHIE.

A. Periodische Publicationen.

Archäologische Zeitung. Herausgeg. vom Archäolog. Institut des deutschen Reichs. Red.: Dr. M. Fränkel. Jahrg. 34. Heft 1—4. 35. 1. Berlin, 1876 bis 1877. 4°.

Inh.: A. Trendelenburg, Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei. — A. Klügmann, Amazonenkämpfe auf Bronzereliefs und geschnittenen Steinen. — H. Dütschke, Ueber die Statue des Messerschleifers in Florenz und Herrn Prof. Kinkels darauf bezügliche Entdeckung. Mit einem Anhang: Ueber die Form antiker profilirter Basen. — H. Brunn, Archaischer Bronzekopf im Berliner Museum. — M. Fränkel, Weihgeschenke an Artemis Limnatis und an Kora. Mit einem Zusatz von J. Friedländer. — F. Haug, Ein Matronenstein von Rödingen. — E. Hübner, Zu dem Rödinger Matronenstein. — R. Neubauer, Zu den griechischen Künstlerinschriften. — B. Stark, Fragmente eines Amazonenreliefs in Athen. — H. Dütschke, Das antike Theater von Fiesole. — P. W. Forchhammer, Das Erechtheum und der Tempel der Athena Polias. — G. Loeschke, Ueber Darstellungen der Athena-Geburt. — A. Michaelis, Vermischte Bemerkungen I—VII. — G. Treu, Zu den Funden von Olympia. — G. Köste, Vasenbilder mit dem Abenteuer des Odysseus bei Kirke. — B. Stark, Vase auf Stift Neuburg bei Heidelberg. — F. Adler, Ausgrabungen in Mykenai. — C. Robert, Daidalos und Ikaros. Pompejanisches Wandgemälde. — R. Engelmann, Das Mosaik von Sentinum. — A. Klügmann, Hercules des Polykles. — E. Hübner, Zum »Bildniss einer Römerin«, der sogenannten Clytia. — M. Hoernes, Orest in Delphi. Diomedes und Odysseus. Zwei Vasenbilder des k. k. Antiken-Cabinets zu Wien. — Miscellen. — Berichte. — Die Ausgrabungen von Olympia Berichte, Inschriften. (Mit Kunstbeilagen.)

Bullettino dell' instituto di corrispondenza archeologica. Roma, 1876. VII—XII. 1877. I—VI.

Inh.: Mau, Scavi di Pompei. — Brogi, Scavi di Chiusi. — Montecchini, Tubo d'aquedotto di Urbino. — Descemet, Di alcune sigle sui mattoni antichi. — Helbig, Scavi di Corneto. — F. v. Duhn, Sulla necropoli ed un santuario dell'antica Capua. — Stevenson, Scavi della via latina. — Koerte, Scavi di Montefiascone. — Guardabassi, Scavi nell' orto parocchiale di S. Elisabetha in Perugia. — Koerte, Viaggi in Etruria. — Nardoni, Scavi di Aricia. — Lombardini, Scavi di Sezze. — Dasti, Scavi di Corneto. — Nardoni, Vasi arcaici rinvenuti al Castro pretorio ed al Esquilino. — Montelius, Tombe ed antichita galliche in Italia. — Lumbroso, Varî procuratori imperiali nell' Egitto. — Koerte, Sarcofago tarquiniese. — Iscrizione di concordia. — Iscrizione atletica di Napoli. — Nardoni, Amuleto rinvenuto all' Esquilino. — Furtwaengler, Osservazioni intorno a due tipi di Amore.

Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes zu Athen. II. 1—2. Athen, 1877. 8°.

Inh.: A. Michaelis, Bemerkungen zur Peringese der Akropolis von Athen. — F. v. Duhn, Eine Ansicht der Akropolis aus dem Jahre 1670. — E. Curtius, Kybelerelief von der ionischen Küste. — E. Curtius, Das Asty von Athen. — U. Köhler, Torso eines Apoxyomenos. — R. Weil, Von den griechischen Inseln. — E. Ziller, Untersuchungen über die antiken Wasserleitungen Athens. —

F. v. Duhn, Sarcophag aus Lykien. — U. Köhler, Attische Psephismen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts. — R. Weil, Ueber die Ausgrabungen in Olympia. — U. Köhler, Der Südabhang der Akropolis zu Athen nach den Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft. — Miscellen. (Mit Kunstbeilagen.)

Gazette archéologique, publ. par J. de Witte et F. Lenormant. II. 4—6. III. 1—3, Paris 1877/7. 4°.

Inh.: J. de Witte, L'enlèvement de Ganymede. Miroir trouvé à Corinthe. — H. Houssaye, Deux figurines de la Nécropole de Tanagra. — F. Lenormant, Jupiter Heliopolitanus. — J. Roulez, L'Hermès d'Atalanti. — M. Boussiques, Bas-relief grec votiv trouvé à Nimes. — E. de Chanot, Miniatures d'un manuscrit de Nicandre. — Le Blant, Fragment d'un sarcophage chrétien de Nimes. — A. S. Murray, Les joueuses d'osselets, groupe de terre-cuite. — L. Fivel, Tête d'un des fils de Laocoon. — F. Lenormant, Autel dionysiaque du musée de Lyon et rhyton de terre-cuite de la collection de Luynes. — A. Dumont, Miroir trouvé dans l'ile de Crète. — S. Trivier, Stèle funéraire attique. — E. C. Martin-Daussigny, Victoire de bronze du Musée de Lyon. — Th. Berger, Lettre à M. Fr. Lenormant sur les représentations figurées des Stèles puniques de la Bibliothèque Nationale. — F. Lenormant, Quelques observations sur les symboles religieux des stèles puniques. — F. Lenormant, Aphrodite à la Colombe. Statue du Musée de Lyon. — Stephani, Apollon et Artemis. — E. de Chanot, Terre-cuite de Tanagra. — J. de Witte, Arès et Aphrodite. Lécythus trouvé dans un tombeau a Athènes. — L. Fivel, Anse de Vase athénienne. — S. Trivier, Céphale. — H. Delaborde, Note sur les origines d'une estampe de Mantegna. Le combat de dieux marins. — F. Lenormant, Miroir étrusque découvert auprès d'Orvieto. — E. de Chanot, Terre-cuite de Tanagra. — E. Renan, Patère d'argent phéniciénne, découverte à Palestrina. — J. de Witte, Les deux Jupiters, peinture de vase. — F. Lenormant, Peinture conservée à Cortone. — J. de Witte, Les divinités des sept jours de la semaine. — E. de Chanot, Chapiteau grec historié. — F. de Saulcy, Lettre à M. le baron de Witte sur les coupoles de la double porte, aujourd'hui cachée sous la mosqué D'El-Aksa. — J. Roulez, Trois médaillons de poteries romaines. — F. Lenormant, Jupiter Aegiochus, camée sur chrysoprase. — A. Héron de Villefosse, Buste en bronze de la collection du duc de Sidon. — E. de Chanot, Cronos, Rhéa et Nicé. — (Mit Kunstbeilagen.)

Bullettino di archeologia cristiana del comm. G. B. de Rossi. III. Serie. I. 2. 3.

Inh.: Oratorio privato del secolo quarto, scoperto nel Monte della Giustizia presso le terme Diocleziane. — Notizie più precise intorno all' insigne epigrafe dei Martiri di Milevi sotto il preside Floro. — Cameo byzantino rappresentante la Laus Cruci in un calice di Mosca. — Ancona: Indizi d'un antico cimitero cristiano. — Vindena nell' Umbria presso Terni. L'Area Vindiciani. — Roma: Scoperta d'un sarcofago colle reliquie dei Maccabei nella basilica di s. Pietro in Vincoli. — Il Sarcofago di s. Siro primo vescovo di Pavia. — Le nuove scuole et academie di cristiana archeologia. — Sira (isola dell'Arcipelago). Proscinemi graffiti da naviganti pagani, ebrei e cristiani sulla roccia d'un porto. — (Mit Illustrationen.)

Revue de l'Art chrétien. Recueil mensuel d'archéologie religieuse. Dirigé par J. Corblet. 2e série, t. III. 5—6, t. IV. 1—2, t. V. 1—2, t. VI. 1.

Inhalt: Barbier de Montault, Le palais archiépiscopal de Bénévent. — Auber, Le Clergé et l'Archéologie. — E. Cartier, L'Église et les Vieux-Catholiques, d'après une peinture des Catacombes. — C. de Linas, Les Origines de l'orfévrerie cloisonnée. (8e art.) — L'Abbé Cochet. — C. Daux, La Flore monumentale du cloître abbatial de Moissac. — Barbier de Montault, Les Églises de Rome, étudiées au point de vue archéologique. (2e art.) — Grimouard de Saint-Laurent, Étude sur une série d'anciens sarcophages. — J. Corblet, Vocabulaire des symboles et des attributs employés dans l'iconographie chrétienne. (16e art.) — J. M. Richard, Le Sacré-Coeur et l'Art chrétien. — Pardiac, Une Cloche historique à l'hospice des Enfants-Trouvés de Bordeaux. — C. Escalle, L'Abbaye de Saint-Pierre à Ferentillo. — Les Protomartyrs de l'Occident. — C. Barthélmy, Un Tableau de Stella à l'église de Montreuil-Versailles. — Aniviti, La Sténographie au service de l'Église. — M. B. Carriere, Une Découverte,

à la métropole St.-Etienne de Toulouse. — Le David et l'Exposition des oeuvres de Michel-Ange. — V. Davin, La Capella greca du cimetière de Priscille. — E. Le Blant, Les Martyrs de l'Extrême-Orient et les Persécutions antiques. — L. Piesse, Les Monuments historiques de l'Algérie. — Barbier de Montault, Armorial des Papes. — J. Corblet, Des noms de Baptême et des prénoms des chrétiens. — Boyer de Sainte-Suzanne, Lettre à un curieux de curiosités. — V. Coipel, Notes et observations d'esthétique. — J. Giraud, Les Vandales. — Cahier, Bibliothèques du Moyen-Age. — J. M. Richard, Un Reliquaire de l'ancienne cathédrale d'Arras. — F. d'Ayzac, Le Castor, étude de zoologie mystique. — R. Charles, Notes historiques et archéologiques sur Saint-Jean-des Echelles (Sarthe). — Cavrois, Le Refuge d'Étrun et la Manufacture de porcelaines d'Arras. — E. Soyez, Deux Chapelles de la cathédrale d'Amiens. — Mgr. Paulinier, archevèque de Besançon, Lettre pastorale instituant, avec deux nouveaux cours dans l'enseignement du séminaire, une Commission diocésaine d'architecture et d'archéologie. — B. Chauvelot, L'Enterrement et son symbolisme dans l'antiquité. — Th. Lejeune, Les édifices religieux de Lobbes. — Les chaînes de S. Pierre. — Bibliographie. (Mit Illustrationen.)

Der Kirchenschmuck. Blätter des christlichen Kunstvereines der Diözese Seckau. VII. Nr. 7—12. VIII. 1—7. Graz 1876—77.

Inh.: Bilder, welche der heil. Lucas gemalt haben soll. (Schluss.) — J. Gabler, Das Musikchor, seine Geschichte und Stellung zur Liturgie. — Die Vorhalle der Pfarrkirche St. Marein bei Knittelfeld. — A. Ilg, Die Rolle Steiermarks in der Geschichte der älteren Kunstindustrie. Vortrag. — Der mittelalterliche Flügelaltar. — Die bildlichen Darstellungen der Engel. — A. Millwisch, Der Flügelaltar zu Gröbming. — A. Grillwitzer, Festrede bei der Generalversammlung des christlichen Kunstvereins am 29. August 1876. — Die Restauration der Propstei- und Stadtpfarrkirche zu Graz. — Der Altaraufsatz im 16. Jahrh. — Maria Rehkogel am Fraunberge im Mürzthale. — P. Strasser, Der König der Instrumente. Zur Geschichte der Orgel. — Ein Besuch in Klosterneuburg. — Die Kapelle am Sekkauberge bei Leibnitz. — »Tabulae memoriales«, gewidmet der IV. Consecration der Kirche des Erzstiftes Martinsberg in Ungarn. — Die Renaissance und der Altaraufbau. — Mauracher, Die Aenderung des Masssystems im Gebiete der Orgelbaukunst. — Symbolik in der christlichen Kunst. — Die Glocke von Palästina. — Pius IX. und die Kunst. — G. Bautraxler, Die Glocken der St. Peterskirche in Rom. — Das mittelalterliche Ciborium von St. Oswald ob Landsberg. — Notizen. (Mit autogr. Illustrationen.)

Archiv für kirchliche Baukunst und Kirchenschmuck. Herausg. v. Th. Prüfer. I. Heft 1—6. Berlin 1876. 4°.

Inh.: Th. Prüfer, Die mittelalterliche Pfarrkirche zu Wusterhusen. — Th. Prüfer, Die mittelalterlichen Wandmalereien der Pfarrkirche St. Mauritius zu Thun in der Schweiz. — Gerlach, In welcher Weise soll der Altar evangel. Kirchen mit Leinentüchern bekleidet und geschmückt werden. — Zur Conservirung der Kunstdenkmäler des Mittelalters. — H. Steindorff, Zur Conservirung der Kunstdenkmäler des Mittelalters in Deutschland. — Th. Prüfer, Die Wallfahrtskirche zu Kenz. — Mittelalterlicher und moderner Backsteinbau. — Th. Prüfer, Die Wegekapelle bei Sursee in der Schweiz. — E. v. Haselberg, Die St. Jacobikirche zu Stralsund. — Th. Prüfer, Der Schnitzaltar der St. Thomaskirche zu Tribsees. — Romanischer Kelch, Kanne und Patena. — H. Steindorff, Zur Paramentik des Mittelalters. (Mit Illustrationen.)

Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. 31.—35. Bericht des Vereins f. d. Museum schles. Alterth. Breslau 1876—77.

Inh.: A. Weltzel, Der Bau des Schlosses Falkenberg von 1589 bis 1592. — E. Wernicke, Zur Kunsttopographie von Schlesien. — E. Wernicke, Schlesische Steinmetzzeichen. — Prittwitz, Geschichte der Gemäldegalerie im Ständehause. — S. Müller, Ueber slavische Schläfenringe. — F. Friedensburg, Der Dachsauer Münzenfund.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. XXIII. 7—12. XXIV. 1—6.

Inh.: A. Essenwein, Zwei Messingbecken des 15. Jahrh. im germanischen Museum. — Nagel, Deutsche Kunstwerke aus dem 8. Jahrh. — A. Essenwein,

Eine Lichtputzscheere aus dem 16. Jahrh. — A. Essenwein, Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germanischen Museum. (Forts.) — A. v. Eye, Falkenhauben im germanischen Museum. — A. v. Eye, Zur Geschichte der deutschen buntglasirten Thonwaaren. — A. Essenwein, Ein Seitenstück zum Jamitzer'schen Tafelaufsatze im germanischen Museum. — E. Wernicke, Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesiens. (Forts.) — A. Essenwein, Die Waffensammlung im Schlosse zu Thüngen (Ostpreussen). — Fr. Schneider, Ein Reliquiar zu Eichstätt. — Fr. Schneider, Kanone mit den Reliefporträten von Fust und Schöffer. — A. Essenwein, Einige mittelalterliche Feuerwaffen im germanischen Museum. — Fr. Schneider, Bildwirkerei zu Heidelberg im 15. Jahrh. — R. G. Stillfried, Das Gebetbuch der Markgräfin Susanna von Brandenburg vom Jahre 1520. — R. Bergau, Ein Reliquiar von W. Jamitzer. — R. Steche, Astronomische Instrumente von W. Jamitzer. — J. Baader, Ein nürnbergischer Glockengiesser. — E. Dümmler, Ad moulinum de Dagulfo scriptore. — G. M. Thomas, Zum Nürnberger Schempartlauf. — Messmer, Ein Buchbeutel in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München. — A. Essenwein, Die Pistolen vom 15.—17. Jahrh. — v. Eye, Die Normalgewichte des Kurfürstenthums Sachsen von 1585. — A. Schultz, Die Sammlung von Handzeichnungen in der Breslauer Stadtbibliothek.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Red.: Dr. K. Lind. Neue Folge. II. Bd. Heft 1—4. III. Bd. 1—2.

Inh.: J. A. Freih. v. Helfert, Staatliche Fürsorge für Denkmale der Kunst und des Alterthums. — Ed. Freih. v. Sacken, Der Pfahlbau im Laibacher Moore. — Bericht der k. k. Centralcommission über ihre Thätigkeit in den Jahren 1874 und 1875. — P. F. Wimmer, Kunstdenkmale in Schleissheim bei Wels. — K. Lind, Das Stadtrichterschwert von St. Pölten. — A. R. v. Camesina, Beiträge zur Geschichte des Wiener Rathhauses aus den Kammeramtsrechnungen. — A. Winkler, Grabdenkmale in Oberösterreich (Mühlviertel). — A. Hauser, Römisches Militärbad in Deutsch-Altenburg. — Ed. Freih. v. Sacken, Zwei vormittelalterliche Elfenbeinbüchsen im k. k. Münz- und Antikencabinete. — Ed. Freih. v. Sacken, Neue Römerfunde bei St. Agatha im Traunthale Oberösterreichs. — K. Rosner, Die Kirche zu Sallapulka. — K. Lind, Das Steinrelief im s. g. Mariazellerhofe zu Wien. — K. Lind, Beitrag zur Kunde älterer Wandmalereien in Tirol. — Fr. Kenner, Die Fund-Objecte aus dem römischen Militärbade in Deutsch-Altenburg. — A. Ilg, Ueber Wachsbossirungen von Aless. Abondio d. J. und zeitgenössischen Meistern im österr. Museum. — A. Woltmann, Ein Gemälde von P. P. Rubens in Prag. — Die Burg zu Meran. — K. Lind, Mittelalterliche Städte-Befestigungsbauten in Niederösterreich. — E. Edler v. Hartmann-Franzenshuld, Die Sitzung des Schwäbischen Kreises, gemalt anno 1540. — J. Gradt, Die Pfarrkirche Waldhausen im unteren Mühlviertel (Oberösterreich). — A. Ilg, Zur Kunde des Schlossbaues in Spital a. D. — A. Ilg, Ein Wiener Sculpturwerk des XIV. Jahrh. und eine Wiederholung in Nürnberg. — Ed. Freih. v. Sacken, Die Kirche zu Pyhra in Niederösterreich. — Bericht der k. k. Centralcommission über ihre Thätigkeit im Jahre 1876. — K. Lind, Ein mittelalterliches Vortragekreuz im Dome zu Triest. — K. Rosner, Kirche und Schlossruine zu Gars. — K. Lind, Zwei Krummstäbe aus dem Domschatze zu Görz. — Fr. Schneider, Die eisengetriebenen Tabernakelthüren von Seefeld in Tirol. — A. Woltmann, Die Gemäldesammlung in der kaiserl. Burg zu Prag. — Fr. Pichler, Der Römerstein von Pichelhofen und die Strasse Noreia-Viscellae. — A. Hauser, Römische Tuchwalkerei in Pola. — H. Kabdebo, Schlosserarbeiten des XVII. und XVIII. Jahrh. an Grätzer Profanbauten. — Die Burgruine Kunetic bei Pardubic. — Notizen. (Mit Illustrationen.)

Giornale Ligustico di archeologia, storia e belle arti. Genova. III. 7—12. IV. 1—4.

Inh.: Alizeri, Delle seconde opere nella capella di S. Giovanni B. nel duomo di Genova e delle statue di Matteo Civitali. — Rencondini, Interpretazione di due antiche epigrafi esistenti a Trebbiano ed alla Spezia. — Rossi, G. Di un insigne ostensorio mandato in dono nel 1676 dal march. Cassana alla chiesa dei Ss. Giacomo e Filippo di Taggia. — Varni, Catalogo descrittivo dei dipinti di

Teramo Piaggio e d'altri artefici nel Santuario di N. S. delle Grazie presso Chiavari. — Poggi, Scavi di Savona. — Mella, Delle misure e proporzioni nei monumenti. — Desimoni, Nuovi documenti riguardanti i cartografi Maggiolo. — Staglieno, Appunti e documenti sull' uccisore di Pellegro Piola. — Desimoni, Nuove considerazioni sui quarti di danaro genovesi. — Rossi, La Cattedrale e il Battisterio di Ventimiglia. — Isola, Considerazioni artistiche sull' Icona Edessena, detta il Santo Sudario. — De Neri-Gaspari, Due iscrizioni rinvenute nell territorio di Tortona, e nella Certosa di Savona. — Bigonzo e Fazio, Lettere di chiari Liguri.

Zeitschrift f. bild. Kunst. Herausg. v. Prof. Dr. C. von Lützow. XI. 1876. 11—12. XII. 1877. 1—9.

Inh.: L. v. Donop, Der Genelli-Fries von Friedrich Preller. — Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia. — S. Lichtenstein, Die deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München. (Forts.) — J. A. Wolff, Die Maler Johann Joest und Johann Stephan von Calcar. — Eine Erkenntnisstheorie. — Fr. Merkel, Bemerkungen eines Anatomen über die Gruppe des Laokoon. — Zur Erinnerung an Christian Ruben. — R. Bergau, Zur Kenntniss der Werke Peter Vischer's. — A. Springer, Meister W. — A. Wolf, Tizian's Madonna der Familie Pesaro in der Kirche der Frari zu Venedig. — W. Bubeck, Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur in Belgien. — V. Valentin, Das Städel'sche Kunstinstitut. — L. v. Donop, Briefe von Buonaventura Genelli und Karl Rahl. — O. Berggruen, Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. — H. Semper, Zur Lebensgeschichte Donatello's. Eine Erwiderung. — H. v. Tschudi, Ein Besuch in Chester. — R. v. Eitelberger, Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. Eine Vorlesung, gehalten im österr. Museum. — R. Redtenbacher, Aus dem Pergamentcodex des Giuliano da San Gallo auf der Barberinischen Bibliothek zu Rom. — G. Sello, Die Glücksgöttin auf Buchdruckerzeichen des 16. Jahrhunderts. — J. P. Richter, Michelangelo's schlafender Cupido. — Ch. Ephrussi, Der Michelangelo-Saal im Louvre. — F. Raab, Einige Briefe von Nikolaus Guibal. — R. Steche, Ein Situationsprojekt für das neue Reichstagsgebäude zu Berlin. — L. v. Donop, Ein Relief von Fr. Drake. Nach Göthe's V. römischer Elegie. J. Wastler, Ueber die Frescomalereien Giovanni da Udine's. — J. Beavington Atkinson, Die englische Nationalgalerie. — Die Organisation der Wiener Akademie. Zur Eröffnung des Neubaues. — Bergau, Briefe an und von Carl Haller v. Hallerstein. — W. Gurlitt, Die Ausgrabungen in Olympia I—III. — Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie I. — Lang, Durm, Warth, Die Freiburger Münsterpyramide. — A. Wolf, Alessandro Vittoria und seine hervorragendsten Arbeiten in Venedig. — R. v. Eitelberger, Die historische Kunstausstellung der Wiener Akademie. II—III. — Retrospective Betrachtungen und Ausblicke in die Zukunft. — A. Janssen, Zur Geschichte der westfälischen Kunst im 16. Jahrhundert. I. II. — A. Woltmann, Peter Paul Rubens. — Notizen. (Mit Kunstbeilagen.)

Kunst-Chronik. Beiblatt z. Zeitschr. f. bild. Kunst. XI. 42—52. XII. 1—38.

Inh.: Von der deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München. — J. Beavington Atkinson, Die Ausstellung der Royal Academy in London. — H. Janitschek, Zur Charakteristik Franz Dreber's. — Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen. — Isidor, Aus Pompeji. — R. Steche, Die Hallen zu Ypern und ihre Ausschmückung durch Ferdinand Pauwels. — Die kunsthistorische Ausstellung in Köln. — Fr. Salzer †. — O. Berggruen, Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. — R. Redtenbacher, Der Thurmhelm des Freiburger Münsters. — Italienische Dankadresse an das freie deutsche Hochstift. — Die Todtentanz-Bilder im bischöflichen Palast zu Chur. — H. v. Tschudi, Ein Rundgang durch das moderne Paris. — P. d'Abrest, Der Salon von 1876. IV. — Die Festbauten in Leipzig. — O. Busch, Correspondenz: Frankfurt a. M. — G. Göthe, Das Nationalmuseum in Stockholm. — R. Redtenbacher, Nachträgliches über den Thurmhelm am Freiburger Münster. — Josef Cesar †; Franz Melnitzky †; Eugen Fromentin †. — S. Müller, Cave Clementem. — Josef Holzer †; Rudolph Henneberg †. — Die akademische Kunstausstellung in Berlin. — M. Blanckarts, Adolf Tidemand †. — Ein Holzschnitt von Urs Graf. — Bemerkungen über die heutige Gartenkunst. — Ein neues Museum in Amsterdam. —

Die kunsthistorische Ausstellung zu Köln. IV. — Aus dem Wiener Künstlerhause. — J. E. Wessely, Auction Liphart. — C. Brun, Der schweizerische Salon von 1876. — Das Dresdener Kunstgewerbemuseum. — Vom Christmarkt. — Die Dresdener Kunstausstellung. — Die Holzer-Ausstellung im Wiener Künstlerhause. — L. Mezger, Etwas wider W. Wackernagel. — Friedrich Heunert †; N. V. Diaz †. — Die doppelte Preisvertheilung in Philadelphia. — O. Berggruen, Studien über englische Kunst von Fred. Wedmore. — K. Th. Heigel, Zur Kunstgeschichte Münchens im 17. Jahrhundert. — J. A. Messmer, Abraham de Bruyn als Goldschmied. — J. Rungaldier †; A. Burger †. — A. Hansch †. — C. A. Regnet, M. Neher †. — Concurrenzentwürfe für ein Denkmal der Brüder v. Humboldt in Berlin. — H. Harrer †. — O. Berggruen, Die Entwürfe zum Wiener Grillparzer-Denkmal. — Fr. Schneider, Die Restauration der Stiftskirche in Gelnhausen. — Die k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaften zu Dresden. — J. Beavington Atkinson, A descriptive Catalogue of the historical collection of water-colour paintings in the South Kensington Museum. — J. Kriehuber †. — Lehner, Mayenfisch †. — Tiesenhausen †. — O. Berggruen, Aus dem Wiener Künstlerhause. — Römische Kunstausstellung. — Rundgang durch die Berliner Museen. — J. Beavington Atkinson, Die Austtellung der k. Kunstakademie in London. — K. B. Post †; Ferd. v. Quast †. — E. Fromentin, Rubens und Rembrandt. — Die Kaiserproclamation in Versailles von A. v. Werner. — G. C. Stever †. — R. Bergau, Das Epitaph des Walther von Cronberg in Mergentheim. — Karl Mayer †. — Schliemann, Ausgrabungen in Mykenä. — Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. — O. Berggruen, Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. — C. A. Regnet, F. Hanfstaengl †. — C. T. Newton's Bericht über die Schätze von Mykenä. — J. Lawrence-Hamilton, Verwendung von Kunstgegenständen in Krankenhäusern. — A. Wolf, Gefahr für die Façade der Markuskirche. — Ch. Guerrard, Der Salon von 1877. — Kunstausstellung in Stuttgart. — J. P. Richter, Zur Geschichte der flandrischen Teppichweberei. — V. Valentin, Die neuen Fenster der Katharinenkirche in Frankfurt a. M. — Kunstgewerbliche Ausstellung in Stockholm. — A. Ilg, Tizian's Kirschenmadonna auf einer Majolika.

Gazette des beaux-arts. Paris, 1876. 8—12. 1877. 1—6.

Inh.: G. d'Adda, Art et Industrie au XVI^e^ siècle: Le Lit de Castellazzo. — Ch. Yriarte, Le Salon de 1876: Sculpture. — L. Gonse, Les Aquarelles, Dessins et Gravures au Salon de 1876. — Daviller, La Vente du mobilier du château de Versailles pendant la Terreur. — Racinet, Virgile Solis. — A. de Lostalot, Les Oeuvres de William Unger. — Champfleury, La Céramique aux Expositions rétrospectives de province: Orléans, — Quimper, — Reims. — Müntz, La Tapisserie à Rome au XV^e^ siècle. — Darcel, Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. — Exposition de l'Histoire de la tapisserie. — Bonnaffé, A propos d'un passage de Plutarque. — Timbal, Les Artistes contemporains. — Gérôme: Étude biographique. — Rayet, L'Architecture ionique en Jonie. — Le Temple d'Apollon Didyméen. — Mantz, Bonington. — Demay, Les sceaux des archives nationales. — Le type chevaleresque. — Courajod, Un portrait de Michel Le Tellier, au Musée du Louvre. — Gonse, La salle de Michel-Ange, au Louvre. – Champfleury, Céramique. — Les cinq violons de faïence. — A. de Montaiglon, La famille des Juste: Nouveaux documents communiqués par M Gaetano Milanesi. — H. Delaborde, Des Oeuvres et de la manière de Masaccio. — Heuzey, Les Fragments de Tarse au Musée du Louvre. — Gonse, Musée de Lille: Le Musée Wicar. – A. de Lostalot, Les Eaux-Fortes de M. Evershed. — G. d'Adda, Art et Industrie au XVI^e^ siècle: Le Tombeau de Gaston de Foix. — Mantz, André del Sarte. — Lefort, Francisco Goya. — A. de Lostalot, Les Éditeurs contemporains: Hachette. — P. Chéron, Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'Étranger sur les Beaux-Arts et la curiosité pendant le 2^e^ semestre de l'année 1876. — M. Reiset, Une Visite aux Musées de Londres, en 1876. – M. Duranty, Promenades au Louvre: Remarques sur le geste dans quelques tableaux. – M. P. Mantz, André del Sarte (2^e^ article). — E. Bonnaffé, L'Histoire du Mobilier, de M. Albert Jacquemart. — A. de Montaiglon, La Mise au tombeau du Titien. — L. Gonse, Musée de Lille: Le Musée Wicar (2^e^ article). — M. Champfleury, L'Imagerie satirique en Hollande au XVIII^e^ siècle. — O. Rayet, Les fouilles d'Olympie. — Ch. Gueullette, Les

Cabinets d'amateurs à Paris. La Collection de M. H. de Greffulhe. — M. de Chantelou, Journal du voyage du cavalier Bernin en France, manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne. — A. de Montaiglon, Post-scriptum aux Juste. — H. Havard, La Faïence de Delft: Collection de M. John F. Loudon. — A. Darcel, La Conservation du palais des Tuileries. — R. Ballu, Les Artistes contemporains: Diaz. — P. Trabaud, Le Tableau du roi René à Aix. — M. Champfleury, Henry Monnier. — E. Fromentin, Un Mot sur l'art contemporain, poésie inédite. — Ventes à l'Hôtel Drouot: Tableaux et tapisseries du duc d'Albe; Collection B. de Londres, par P. Lefort. — Tableaux de collections Sedelmeyer et San-Donato; Pettenkofen, par A. de Lostalot. — E. Müntz, La Renaissance à la cour des Papes: l'Heritage de Nicolas V. — Barbet de Jouy, Le Reliquaire d'Orvieto. — F. Lenormant, Les médaillons impériaux de coin romain. — M. Lechevallier-Chevignard, Un dessin du Musée du Louvre. — Yriarte, Venise. H. Havard, L'État civil des maîtres hollandais: Pieter de Hooch. — Ch. Timbal, La Sculpture au Salon. — M. Duranty, Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture. — Ch. Ephrussi, Les dessins d'Albert Durer. — Bibliographie. (Mit Kunstbeilagen.)

La chronique des arts et de la curiosité. 1876. 27—42. 1877. 1—17.

Inh.: L. Courajod, Peintures à fresque de Bernardino Luini, recemment recueillies par le Musée de Brera, à Milan. — E. Müntz, Les tapisseries de Raphael au Vatican d'après des documents nouveaux. — L. Gonse, Eugène Fromentin. — Un bas-relief de Mino de Fiesole. — Inventaire des richesses d'art de la France. — La nouvelle manufacture de Sèvres. — Union centrale. Rapport générale de G. Lafenestre (Industries d'art). — Paliard, Un personnage de la Dispute du Saint-Sacrement par Raphael. — L'art au Théatre. — Découvertes du général Cesnola à Chypre. — Explorations archéologiques à Mycènes. — E. Müntz, Prêt de tapisseries fait par le Pape Paul II. au roi de Sicile, en 1465. — Exploration archéologique à Mycènes. — Une bourgade romaine au mont Saint-Michel. — L. Gonse, Un nouveau tableau de Gérard David. — Alfred Bruyas. — L. Courajod, La fontaine de Diane à Fontainebleau et son auteur. — M. Vachon, La question des Musées chinois et de Pierrefonds. — L. Courajod, Portrait du grand Condé au Musée du Louvre, par Antoine Coyzevox. — E. Didron, Les peintres verriers. — C. Lemonnier, Le monument d'Antoine Wiertz. — La Société des Archives de l'histoire de l'art français et le discours de M. de Chennevières. — E. Müntz, La fabrique de tapisserie de Ferrare. — L'état-civil de Van der Meer de Delft. — M. Vachon, Le budget des beaux-arts en 1877. — Manufacture nationale des Gobelins. — C. Lemonnier, Les peintures de Louis Gaillat au Sénat belge. — M. Vachon, Les tombeaux de cinq grands maîtres de Rhodes.

Journal des beaux-arts et de la litterature. Dir. M. A. Siret. XVIII. 15—24. XIX. 1—12.

Inh.: Schoy, Les grands architectes de la renaissance au Pays-Bas. Hans Vredeman de Vries (Schluss). — Salon de Mons. — Jouin, Le Gendre-Héral. — La sculpture. Du procédé. (Forts.) — Le salon d'Anvers. — La famille de Ruysdael. — Schoy, Exposition d'eaux-fortes de la Société internationale des aquafortistes à Bruxelles. — Jouin, Eugène Fromentin. — Les peintures murales de l'hôtel-de-ville de Courtrai. — Schoy, Les miettes du salon d'Anvers. — Jouin, Louis Paternostre. — J. G. de St. Mariengrat, Les femmes et le soleil, le peuple et le pays en Hollande. Un dernier mot à M. F. Narjoux. — Siret, Les des Vos. — Le centenaire de Rubens. — Jouin, Eugène Delacroix. — Une lettre de Van Dyck. — Jouin, Le statuaire Perraud. — Portraits de Van Dyck à Musée d'Amsterdam. — Jouin, Le Musée des Tuileries. — Yriarte, Venise. L'histoire. L'art. La ville. La vie. — Enseignement d'art industriel. — Inventaire des richesses d'art de la Belgique. — F. Hermet, Le Musée du Louvre. — A. de Montaiglon, Confrérie de la Nation flamande à Saint-Hippolyte et à Saint-Germain-des-Prés de Paris (1626—1691). — H. Jouin, L'iconographie de Charlemagne. — Collection Van Sypenstein. — Exposition à Paris des oeuvres de Frédéric Van de Kerkhove.

The Art-Journal. London 1876. 8—12, 1877, 1—6. 4°.

Inh.: Studies and sketches by S. Edwin Landseer. — The r. academy exhibition. — Hall & Jewitt, Stately homes of England. — Thornbury, Co-

stume of english women. — Contributions to the Philadelphia exhibition. — Tooke, Notes on book-plates. — Fitzgerald, Theatres, their construction and arrangement. — Dafforne, The works of Fred. Walker. — Day, An apology for the conventional. — Pritschett, Norway. — Dafforne, The works of E. J. Poynter. — Hulme, The use of animal forms in ornamental art. — Rideing, Scenery of the pacific railway. — Jones, Japanese laquer-ware. — Broom, Lowestoft china. — Alcock, Japanese art. — The works of A. F. Bellows. — Boutell, Symbols of the seasons and months represented in early art. — Dafforne, The works of R. Beavis. — Hall, Art and manufacture. — The works of G. Inness. — Dafforne, The works of F. J. Wyburd. — Jewitt, Ancient irish-art, Interlaced metal-works. — Ansted, Grecian climate and greek art. — The works of A. T. Bricher. — Bertolotti, Objects of art exported from Rome into England.

Archivio storico Lombardo. IV. 1. 2.
Inh.: A. Bertolotti, Giacomo Antonio Moro, Gaspare Mola e Gasparo Morone-Mola incisori nella zecca di Roma (Fasc. 2).

Archivio Veneto. XIII. 1.
Inh.: V. Padovan, La Nummografia Veneziana. (Forts.)

Beilage zur Allgemeinen Zeitung. Augsburg 1877. 4°. 1—180.
Inh.: Sepp, Entdeckung des älteren Herakles-Tempels in Palätyrus. (Nr. 3 u. ff.) — Neue Ausgabe des Vasari. (Nr. 6.) — Eine altrömische Strasse. (Nr. 13 u. ff.) — Rollett, Die Goethe-Bildnisse. (Nr. 19.) — Lübke, Zur deutschen Kunstgeschichte. (Nr. 21.) — Pecht, Münchener Kunst. (Nr. 25.) — Schlottmann, Die neueste Forschungsreise in Moab. (Nr. 37 u. ff.) — Riegel, Rudolf Henneberg. (Nekrolog. Nr. 62 u. ff.) — Die Pfahlbauten im Würmsee. (Nr. 63.) — Schlie, Die Ausgrabungen auf der Certosa bei Bologna. (Nr. 71.) — Schöner, Neue Umschau unter alten Kunstwerken. XI. (Nr. 78 u. ff.) — R. Fischer, Ambroise Firmin-Didot. (Nr. 100.) — Fr. Pecht, Franz Hanfstängl. (Nr. 118.) — Münchener Kunst. (Nr. 123.) — E. Förster, Artistisches aus München. (Nr. 125.) — K. Christ, Römische Alterthümer und Inschriften aus Heidelberg. (Nr. 132 u. ff.) — Fr. Pecht, Artistisches aus Venedig. (Nr. 137.) — Das angebliche Grabmal der Königin von Cypern in Assisi. (Nr. 153.) — Von der Kunstausstellung zu Neapel. I. (Nr. 154.) — H. Riegel, Der Geburtsort von Rubens. (Nr. 170 u. ff.) — F. Zarncke, Zur Kritik der Goethe-Bildnisse. (Nr. 173.) — Die Teppichwirkerei und Sammlung des Hauses Este. (Nr. 174.)

Allgemeine Bauzeitung. Gegr. von Förster. XLI. 1876. 7—12. XLII. 1877. 1—8.
Inh.: R. Redtenbacher, Ueber Architektur-Unterricht. (XLII. p. 1.) — Krackówizer, Das alte Haus Nr. 14 am Graben in Wien. (p. 30.) — F. Tophof, Die Lamberti-Kirche zu Münster in Westphalen. (p. 33.) — W. Bäumer, Ueber römische Bäder. Vortrag. (p. 39, 45.)

Deutsche Bauzeitung. X. 62—104. XI. 1—52.
Inh.: C. Schäfer, Gothische Wandmalereien in Marburg. (Nr. 65 u. ff.) — Brecht, Zur Erhaltung der Ruine Paulinzelle. (Nr. 69.) — Vom Dom zu Köln. (Nr. 78.) — Die Entstehung der Rundschrift und ihre systematische Darstellung. (Nr. 80.) — Blankenstein, Die Nikolai-Kirche zu Berlin und ihre Restauration. (Nr. 83.) — Geymüller, Die Schwellung der Freiburger Münsterpyramide. (Nr. 85.) — Zur Frage der Schwellung der Freiburger Münsterpyramide. (Nr. 92.) — Redtenbacher, Vorläufige Bemerkungen zu den Artikeln der Herren Geymüller und Thiersch über die Schwellung der Freiburger Münsterpyramide. (Nr. 96.) — J. Otzen, Die Nikolai-Kirche zu Berlin und ihre Restauration. (Nr. 97.) — A. Meydenbauer, Zu der Streitfrage über die Schwellung der Freiburger Münsterpyramide. (Nr. 104.) Redtenbacher, Holländische Baukunst in Vergangenheit und Gegenwart. (Nr. 6 u. ff. 1877.) — Restauration der Tuilerien. (Nr. 7.) — Die preussische Bauakademie und das Projekt einer technischen Hochschule für Berlin. (Nr. 8 u. ff.) — Das alte Rathhaus zu Hannover. (Nr. 18 u. ff.) — J. Olzen, Zur Restauration der St. Nikolai-Kirche in Berlin. II. (Nr. 26.) — Der Verband und die Sorge für Erforschung und Erhaltung der deutschen Baudenkmale. (Nr. 34.) — Der Entwurf für

die Herstellung der Westfront am Münster zu Aachen. (Nr. 48.) — Die Schwellung und der Bauzustand der Freiburger Münsterpyramide. (Nr. 50.) — Mittheilungen aus Vereinen, Concurrenzen etc. (Mit Illustrationen.)

Encyclopédie d'architecture. 1876. 8—12. 1877. 1—6.

Inh.: J. Lisch, Église de Saint-Sulpice de Flavières. — Puits de Moïse à Dijon. — Hôtel Carnavalet à Paris. — Église de Berzy-le-Sec (Aisne). — T. Desjardins, Musée étrusque du Vatican. — Lafollye, Hôtel de Ville de Compiègne. — Grand Trianon: Une des travées de la galérie. — Trilhe, Manoir de Combourg (Ille-et-Vilaine). — P. Selmersheim, Ancien palais épiscopal à Lisieux (Calvados). — P. Gout, Lanterne de l'église Saint-Eustache, à Paris. — E. Millet, Château de Saint-Germain-en-Laye: Chapelle Saint-Louis. (Mit Illustrationen.)

Daly, **Revue gén. de l'architecture et des travaux publics.** 1876. 7—12. 1877. 1—6.

Inh.: Porte en bois sculpté (XVII^e^ siècle), à Gaillac (Tarn). — Mur de clôture (XVIII^e^ siècle), à l'ancien Hôtel de Nascillac, à Paris. — Ferronerie (XVI^e^ et XVII^e^ siècles). — Monument commémoratif (XVII^e^ siècle), dans l'église Saint-Étienne, à Toulouse. (Mit Illustrationen.)

Blätter für Kunstgewerbe. Red.: J. Storck, begr. v. V. Teirich. V. Wien 1876. Heft 8—12. VI. 1877. 1—8.

Inh.: B. Bucher, Die deutsche Ausstellung in München. — A. Hauser, Die wohnliche Einrichtung des antiken Hauses. (Forts.) — Stockbauer, Die königl. Porcellan-Manufactur Nymphenburg. — A. Hauser, Die Möbel des Mittelalters. — Kunsttechnische Notizen: Ueber die Glasur der rothen römischen Töpferwaare. — A. Hauser, Die Möbel der Renaissance. — B. Bucher, Messen und Ausstellungen. — Kunstgewerblicher Unterricht in Oesterreich im vorigen Jahrhundert. — B. Bucher, Ein Bücherfreund. — Die Entwicklung des Farbensinnes. — W. Boeheim, Das hämmerbare Eisen in der Kunst-Industrie.

Gewerbehalle. XIV. Stuttgart 1876. Heft 9—12.

Inh.: Stockbauer, Ueber Tischbildungen. (Mit Illustr.) — J. Falke, Tafelgeräth. — A. Ilg, Das Figurale im Spitzenfache. (Mit Illustr.)

Kunst und Gewerbe. X. Nürnberg 1876. 31—48. XI. 1877. 1—32.

Inh.: G. Dahlke, Marmorindustrie in Tirol. (Forts.) — Aus der deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung in München. — Karabacek, Ueber das angebliche Bilderverbot des Islam. Vortrag. — R. Steche, Das königliche Kunstgewerbemuseum zu Dresden. — O. v. Schorn, Benvenuto Cellini. — Fr. Fischbach, Die Ornamentik der Gewebe. (Vortrag.) — H. Frauberger, Die Fächerausstellung im Mährischen Gewerbemuseum in Brünn. — J. Stockbauer, Ueber decorative Wandmalerei. Vortrag. — J. Stockbauer, Der Reformator der dänischen Kunstindustrie. — Kuhn, Ueber Elfenbeinschnitzerei. Vortrag. — R. Steche, Die Ausstellung der Sammlungen des deutschen Buchhändler-Börsen-Vereins zu Leipzig. — O. v. Schorn, Die äussere Ausstattung der Bücher. — Karabacek, Die Bedeutung der arabischen Schrift für Kunst und Gewerbe des Orients. Vortrag. — Notizen etc. (Mit Kunstbeilagen.)

Mit dem Beiblatte: **Mittheilungen des Bayrischen Gewerbemuseums zu Nürnberg.** Red. v. O. v. Schorn.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Wien 1876. August—December. 1877. Januar—Mai.

Inh.: Bericht der Jury für die Schularbeiten auf der Ausstellung in München. — F. Schestag, Zur Jamnitzerfrage. — Kunstgewerbliche Fachschulen und ihre Arten. — Gottfried Kinkel über Dello und die Malerei auf Möbel in Italien. — Das Privilegienbuch der Stadt Wels. — Japanische Präscriptionen für Lackarbeiten. — Schluss der Ausstellung in München. — A. Ilg, Kunstgewerbliches aus Idria. — Exner, Technologisches aus Japan. Vortrag. — Die Pariser Weltausstellung und das Oesterr. Museum. — Ein französisches Urtheil über die österreichische Kunstindustrie. — Vorlesungen im Museum. — Der Reichsrath und die gewerblichen Fachschulen. — J. Falke, Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. — Kunstgewerbeschule und chemisch-technische Versuchsanstalt. — Zur Frage der

Beschickung der Pariser Weltausstellung. — Die Tiroler Glasmalerei und Kathedralglashütte. — Einladung zur Betheiligung an der Pariser Weltausstellung 1878 im Gebiete des Unterrichtswesens.

Schweizerisches Gewerbeblatt. Organ der Gewerbemuseen Zürich und Winterthur. 1876. Nr. 1—16. II. 1877. 1—12.

Inh.: J. Bühlmann, Die Kunstform in der Industrie. — Die Gewerbemuseen Zürich und Winterthur. — U. Schoop, Ueber das Wesen, die Bedeutung und die Gesetze der Ornamentik für das Kunstgewerbe. — J. Bühlmann, Weihbecken im Dome zu Pisa. — Die Kunst und das Handwerk. — Taufschale und Taufkanne in der Lorenzkirche in Nürnberg. — Bericht über die in München für die Gewerbemuseen Zürich und Winterthur angekauften Kunstgegenstände. — H. Hanhart, Die Förderung der Töpferkunst in der Schweiz. — Ueber die Kunsttöpferei mit Berücksichtigung der keramischen Produkte auf der Münchener Ausstellung. — Bemerkungen über die Kunstindustrie-Ausstellung in München im Sommer 1867. — A. v. Delden, Füllungen am Grabmal des Dogen Vendramin zu Venedig. — U. Schoop, Ueber Theorie und Anwendung der Farben in den Kunstgewerben. — J. Bühlmann, Die geschichtliche Entwicklung des Kunsthandwerks. Römische Bodenmosaiken. — J. Bühlmann, Partie vom Stuhlwerk im Dome zu Siena. — H. Hanhart, Der gegenwärtige Stand der Kunsttöpferei und der Glasindustrie. — Die Pflege der Kunst durch den Staat. — E. Faller, Renaissancestübchen im »Haggen« bei St. Gallen. — Die Gewerbeausstellung in Basel. — Kleinere Mittheilungen etc. (Mit Illustrationen.)

Die Wartburg. IV. Jahrg. München 1876—77. Nr. 1—9.

Inh.: C. Friedrich, Die durchbrochenen Gläser. — Die neuere Kunst in der allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung, Sommer 1876. — Das deutsche Kunstgewerbe auf der Münchener Ausstellung 1876. — Die Ornamente der südslavischen nationalen Haus- und Kunstindustrie. — Zur Geschichte der Münchener Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung. — C. Förster, Ueber den Stand und die Fortentwicklung unseres Kunstgewerbes. Vortrag. — C. Friedrich, Ueber die Goldgläser. Vortrag. (Mit 4 Taf.)

Zeitschrift des Kunstgewerbevereins zu München. XXVI. München 1876. Heft 5—12. N. F. 1877. Heft 1—6.

Inh.: E. v. Berlepsch, Renaissance-Interieurs der Schweiz. (Forts. u. Schluss.) — Lichtenstein, Die deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung. — Fr. Pecht, Zur Eröffnung des neuen Jahrganges. — M. Haushofer, Die Kunst im Zusammenhange mit dem Volkswohlstand. — J. v. Schmaedel, Ueber den Einfluss der Kunst und des Kunsthandwerkes auf die Erziehung der Phantasie. Vortrag. — Bericht des ersten Präsidenten v. Miller über die Jubiläums-Ausstellung des Münchener Kunstgewerbevereins. — Kuhn, Ueber die Kunstweberei der Alten. Sepp, Der Königsmantel Salomons und die Lilien darin. — (Mit Kunstbeilagen.)

B. Bücher etc.

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Amadei. Parole pronunziate alla Camera dei deputati nella tornata del 22 maggio 1876 sulle Accademie ed istituti di belle arti. Roma, tip. eredi Botta. 8°, p. 10.

Bär, J. Colorirte Vorlagen f. den Unterricht im Zirkelzeichnen gezeichnet u. hrsg. 1. Hft. Parquetmuster im Quadratnetz. qu. 4°. (40 color. Steintaf.) Nördlingen, Beck. In Mappe. M. 5.

Bailby, E. Compléments de perspective. Application de la perspective linéaire à la décoration architecturale des plafonds. 4°, 30 p. et 20 pl. Paris, Delagrave.

Bayliss, W. The Witness of Art; or, the Legend of Beauty. 8°, p. 220. 6 s. (Hodder & S.)

Blanc, C. Gramática de las artes del dibujo, arquitectura, escultura, pintura, jardines, grabado en piedras finas, grabado de medallas, grabado en dulce, agua fuerte, agua tinta, madera negra, grabado en madera, camaiú, grabado en colores, litografia. Trad. de D. J. Zapater y Jareno. 1a ed. española. Madrid, impr. de la Viuda é Hijo de D. E. Aguado. Entregas 1 y 2 (8 p. y 2 lám.) R. 4.

Böklen, A. Vorlagenwerk f. elementares constructives Zeichnen zum Gebrauch an gewerbl. Fortbildungsschulen, Gewerbe-, Real- u. Volksschulen, sowie zum Selbstunterricht. Unter Leitg. der kgl. württemberg. Centralbehörden f. Gewerbe u. Handel u. f. die gewerbl. Fortbildungsschulen hrsg. 2. Aufl. gr. f° (80 Steintaf. m. 2 S. Text). Stuttgart, Nitzschke. In Mappe. M. 22. 50.

Borrell, M. Tratado teórico y practico de di-

bujo. Sexta parte. Continuacion de la 3a seccion. Cuod. XVI. Estilos de arquitectura en Italia, Alemania, Inglaterra, Francia y Espana en los siglos XVII y XVIII. Madrid, impr., est. y galv. de Aribau y Comp. fº, 251 á 372 p., 11 lam. y 100 grabados en madera. 60 y 64 R.

Burg, A. R. van der, u. P. van der **Burg**. Handbuch zur Methode der Holz- und Marmormalerei. 4. u. 5. Lfg. fo. (à 1 Steintaf. u. 2 Chromolith. m. 2 Bl. Text.) Rotterdam, van Hengel & Eeltjes. à M. 6.

Delabar, G. Anleitung zum Linearzeichnen, m. besond. Berücksicht. d. gewerbl. u. techn. Zeichnens, als Lehrmittel f. Lehrer u. Schüler an den verschiedenen gewerbl. u. techn. Lehranstalten, sowie zum Selbststudium. 2. Thl.: Das projective Zeichnen od. die darstell. Geometrie. 4. Abth.: Die Lehre v. der Beleuchtg. u. Schattirg., m. e. Anh.: Das Wichtigste aus der Farbenlehre. [Des ganzen Werkes 5. Hft.] Mit 130 Fig. auf 34 lith. Farbentaf. u. 2 (eingedr.) Holzschn. qu. gr. 8o (VI, 132 S.). Freiburg i. Br. 1875, Herder. cart. M. 8. (I—II, 4 u. III, 1 u. 5: M. 27 20.)

— — Das Wichtigste aus der Farbenlehre. (Aus obigem Werke.) M. 2. 40.

Diedrich, F. Anweisung zur Oelmalerei, zur Aquarell-, Fresco- u. Miniaturmalerei. Nebst 40 Geheimnissen f. Zeichner, Maler u. Lackirer als: Ueber Farbenlehre u. Harmonie der Farben, — bestes Verfahren, Zeichn. zu copiren, — Kupferstiche u. Lithographien auf Papier, Holz u. Glas abzuziehen etc. 8 verb. Aufl. 8o. (VIII—152 S.) Quedlinburg, Ernst. M. 1. 50.

Fechner, G. Th., Vorschule der Aesthetik. 2. Thl. gr. 8o. (IV—319 S.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 6. 50. (1. u. 2.: M. 12.)

Fock, H. C. A. L. Aesthétique populaire. Le charme des proportions régulières de la femme expliquées au moyen de la statuette offerte à l'académie Néerlandaise des beaux-arts à Amsterdam. fº. (3 phot. pl. met tekst.) Amsterdam, F. Buffa et fils. f. 5.

— Dasselbe, holländisch. Amsterdam, Buffa. f. 5.

Glinzer, C. 20 Wandtafeln, nach natürlichen Pflanzenblättern gezeichnet. Lith. gr. fº. Hamburg, 1875. Nestler & Melle. In Mappe. M. 10. 50.

Guerrier, L. La Mission des arts dans la société contemporaine. Discours prononcés à la Société des amis des arts d'Orléans. 8o, 62 p. Orléans, Herluison.

Hegg, Th. Alpenblumen. Vorlegeblätter für Blumenmalerei. 1. Hft. 3. Aufl. gr. 4o. (6 Chromolith.) Leipzig, Arnold.

Herdtle, E. Stilisirte Blumen aus allen Kunstepochen. Vorbilder f. das Freihand- u. Musterzeichnen. fo. (21 Steintaf. m. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Wittwer. M. 10.

Hetsch, G. F. Anleitung zum Studium der Perspective u. deren Anwendung. Nach der 3. dän. Aufl. deutsch bearb. v. J. Scholz. gr. 8o. (VII—133 S. m. eingedr. Holzschn. u. 1 Kpfr.-taf. in qu. gr. fo.) Leipzig 1877, T. O. Weigel. M. 3.

Hübler, E. Vorlagen f. Ornamentmalerei. Motive aller Stylarten von der Antike bis zur neuesten Zeit. Neue Folge, im Anschluss an A. v. Zahn's gleichnam. Werk hrsg. 1. u. 2. Hft. Der ganzen Reihe Hft. B. III. IV. gr. 4o (à 6 Chromolith. m. 2 S. Text.) Leipzig, Arnold. à M. 4.

Kaisin, E. Méthode générale de dessin, mise à la portée de tous. 1re partie. Principes élémentaires et applications. — 2e partie. Etudes d'après modèles (l'ornement et la figure). — 3e partie. Etudes d'après plâtre, précédées de quelques notions pratiques de perspective. 12 cahiers in 4o. Brux., lith. Ve Simoneau-Toovey.

Katalog v. Werken üb. den Zeichenunterricht nach den verschiedenen Zweigen desselben f. Schul- u. Selbstunterricht. Zum Gebrauch f. Buchhändler, Zeichenlehrer und alle diejenigen, welche dem Zeichnen e. Interesse zuwenden. Suppl. gr. 8o. (XII—37 S.) Neuwied, Heuser. M. 1. 50. (Hauptwerk u. Suppl. M. 5. 50.)

Lalanne, M. Le Fusain. 5e éd. 8o, 40 p. Paris, imp. Quantin & Cie.

Lange, K. Vorlagen-Sammlung f. das Lineal- u. Zirkelzeichnen an der Wandtafel in Stadt- u. Landschulen. Nach Massgabe der Allg. Best. v. 15. Oct. 1872 u. in Verbindg. m. e. v. demselben Verf. hrsg. Leitfaden in der Raumlehre. 1. Hft. Vorhalle zum Linearzeichnen od. das Zeichnen im Punktnetz. q. 4o (14 zum Theil farb. Steintaf.) Schmiedeberg. Leipzig, Schneider. M. 2. 25; Zeichnenhft. dazu (32 S.) M. 30.

Lessing's Laokoon, hrsg. u. erläutert v. H. Blümner. Mit Holzschn. (auf 3 Taf.) gr. 8o. (XII, 336 S.) Berlin, Weidmann. M. 6.

Loftie, W. J. A Plea for Art in the House, with Special Reference to the Economy of Cultivating Works of Art, and the Importance of Taste in Education and Morals. 12º, p. 100. 2 s. 6 d. (Art at Home Series.) Macmillan.

Modern Art: a Series of Line Engravings from the works of distinguished Painters of the English and Foreign Schools. With descriptive text. By J. Dafforne. fo. L. 10; L. P. India Proofs, L. 20. (Chatto & W.)

Murray, A. S. Mythology, Illustrated chiefly from the Myths and Legends of Greece. 12º. p. 104. 1 s. (Elementary Science Manuals.) (Chambers.)

Quellenschriften f. Kunstgeschichte u Kunsttechnik d. Mittelalters u. der Renaissance, m. Unterstützg. d. k. k. österr. Ministeriums f. Kultus u. Unterricht im Vereine m. Fachgenossen hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg. 11. Bd. gr. 8o. Wien, Braumüller. M. 6. (1—11: M. 41. 40)

Inhalt: Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften. Im Orig.-Text hrsg., übers., erläutert, m. e. Einleitg. u. Excursen versehen v. H. Janitschek. (VIII, 270 S.)

Reichenbach, M. v. Blumen-Kränze. Musterblätter f. Gouache-, Aquarell- u. Porzellanmalerei. 4 Blatt. Chromolith. fo. Leipzig, Arnold. M. 12.; einzelne Blätter à M. 3. 60.

Remy, M. Blumen und Früchte. Vorlagen f. Gouache-, Aquarell- und Porzellan-Malerei. Nach der Natur in Gouache ausgeführt. 3. Hft. gr. 4o. (6 Chromolith.) Leipzig, Arnold. à M. 5.

Robert, K. Cours élémentaire de paysage au fusain, principes gradués et progressifs dessinés d'après nature pour servir d'études préparatoires aux cours et compositions de MM. Allongé, Appian, Lalanne, etc. Texte et leçons pratiques. 8o, 29 p. Paris, Meusnier. 1 fr. 25 c.

Rochet, M. Ch. Quelques considérations sur la géométrie des formes du corps humain et sur l'emploi qu'en ont fait les artistes grecs. Mémoire lu à la Soc. d'anthrop. les 18 février et 4 mars 1875. 8o, 14 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Mém. de la Soc. d'anthr.

Routledge's Picture-Book of Animals. By J. G. Wood. Sq. 4o. 3 s. (Routledge.)

Sartini, A. Il realismo nell' arte. Lucca, tip. Del Serchio. 8o, p. 54.

Stuhlmann, A. Zirkelzeichnen zum Gebrauche an Gewerbeschulen, Schulen für Bauhandwerker u. polytechn. Vorbildungsanstalten. Allgemeiner Thl. Mit 18 lith. Taf. 3. Aufl. qu. gr. 16. (24 S.) Hamburg, Nestler & Melle. M. 1. 50.

— — Dasselbe. Ergänzungsheft für Bauhandwerker. 2. verb. Aufl. Mit 12 lith. Taf. qu. gr. 16. (12 S.) Ebend. M. 1. 50.

— — Dasselbe. Ergänzungsheft f. Maschinenbauer, Schlosser, Mechaniker etc. Mit 12 lith. Taf. qu. gr. 16. (12 S.) Ebend. M. 1. 50.

— — 40 (lith.) Wandtafeln f. den ersten Unterricht im freien Zeichnen. Ein Lehrmittel f. Volksschulen. 5. unveränd. Aufl. gr. fo. Hamburg 1875, Nestler & Melle. M. 5. 40.

Ulrici, H. Abhandlungen zur Kunstgeschichte als angewandter Aesthetik. gr. 8o. (V—291 S.) Leipzig, T. O. Weigel. M. 6.

Williams, W. Art of Landscape Painting in Oil Colours. 23rd edit. 12o, p. 102. 1 s. (Winser & N.)

Kunstgeschichte. Archäologie.

Accademia di belle arti in Perugia. Premiazione annuale e triennale. Anno scolastico 1875—76. Perugia, tip. di V. Bartelli. 8o, p. 32.

Alterthümer, die, unserer heidnischen Vorzeit. Nach den in öffentl. u. Privatsammlgn. befindl. Originalen zusammengestellt u. hrsg. v. dem römisch-german. Centralmuseum in Mainz durch L. Lindenschmit. 3. Bd. 6. Hft. gr. 4o. (24 S. m. 7 Steintaf.) Mainz, v. Zabern. M. 4. (I—III, 6. u. Beilage-Heft: M. 80. 10.)

Angelucci. Ricerche preistoriche e storiche nella Italia meridionale 1872—75. Scritti varii. Torino, tip. Baglione. 8o, p. 68.

Angelucci, A. Gli ornamenti spiraliformi in Italia e specialmente nella Apulia: Memoria, con figure. Torino, tip. Reale. 8o, p. 38.

Assier, A. Les Arts et les artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne, 1250—1680. Peintres-verriers, peintres-architectes, tailleurs d'images, menuisiers-sculpteurs, facteurs d'orgues, fondeurs et orfèvres, etc. 2 vol. 12o, 132 p. Paris, Aubry. Ch. vol., 2 fr.; 2 fr. 50 c. sur pap. chamois. Tiré à 160 ex. num., 120 sur pap. vergé, 10 sur pap. rose, 10 sur pap. vélin, 20 sur pap. chamois. — Bibl. de l'amateur champenois.

— — La Champagne encore inconnue. Documents curieux et inédits. II. Les Arts et les Artistes dans la capitale de la Champagne, de 1250 à 1680; précédé de: la Construction d'une Notre-Dame au XIIIe siècle. 8o, 184 p. Paris, Aubry. Les 2 vol., 12 fr. Tiré à 210 exempl. num.: 200 sur pap. vergé, 10 sur pap. chamois.

Bachelet et **Adeline.** Rouen guide. Description historique, archéologique et pittoresque. La ville; par M. Th. Bachelet. Les environs; par M. J. Adeline. 32o, 111 p. avec plan en couleur et 5 grav. Rouen, Augé. 1 fr. 50 c.

Barthélemy, E. de. Variétés historiques et archéologiques sur le Châlonnais et le Rémois. 5e série. 8o, 81 p. Paris, Menu.

Becker, F. Die Wand- u. Decken-Gemälde der römischen Katacomben. Ein Beitrag zur Kenntniss derselben m. besond. Berücksicht. der Forschgn. de Rossi's den Freunden d. christl. Alterthums mitgetheilt. Mit vielen Holzschn. (eingedr. u. 1 Taf.) u. e. Photolith. gr. 8. (60 S.) Düsseldorf 1874. Gera, Reisewitz. M. 2. 50.

Bertrand, A. Archéologie celtique et gauloise. Mémoires et documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale. 8o, XXXII—468 p., vign. dans le texte et 10 pl. Paris, Didier et Cie. 9 fr.

Bonstetten (de), **Quiquerez** et **Uhlmann.** Carte archéologique du canton de Berne. Epoque romaine et anté-romaine. Texte explicatif: L'ancien canton, par le baron de Bonstetten; Le Jura bernois, par A. Quiquerez; Les Palafittes, par le dr Uhlmann. 4o, XIV—56 p. Lyon, Georg.

Bourdet, D. Note sur un vase romain trouvé rue de la Cavée, près de l'ancien cimetière Ste. Hélène; 8o, 3 p. et pl. Le Havre, imp. Lepelletier.

Brenci, G. Ricordi artistici di Siena, disegnati ed illustrati da note storiche. Siena, tip. A. Mucci. fo, p. 4, disp. 7—8. tav. LXII—LXXI.

Brizio, E. Pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino dalla Compagnia Fondiaria Italiana nell' anno 1875. Relazione. Roma, tip. Elzeviriana. fo, p. 164 e 3 tav. L. 10.

Brogi, G. Dei monumenti scoperti in Chiusi nell' anno 1875: relazione. Siena, tip. di G. Bargellini. 8o, p. 12. — Dagli Atti e Mem. della R. Accad. dei Rozzi, vol. II.

Brühl, G. Die Culturvölker Alt-Amerikas. 1.—4. Abth. gr. 8o. New-York. (Einsiedeln, Benziger.)

Inhalt: 1. Das alte Culturvolk d. Mississippithales. (16 S.) 1875. M. 1. 60. — 2—4. Baudenkmäler u. Alterthümer v. Mexiko, v. Chiapas u. Yucatan, v. Centralamerika. (S. 17—94.) M. 4. 48.

Calvary's philologische u. archäologische Bibliothek. 34.—36. Bd. 8o. Berlin 1877, Calvary & Co. Subscr.-Pr. à M. 1. 50; Einzelpr. à M. 2.

Inhalt: Charikles. Bilder altgriech. Sitte, zur genaueren Kenntniss d. griech. Privatlebens entworfen v. W. A. Becker. Neu bearb. v. H. Göll. 1. Bd. (XIX—328 S.)

Canron, A. Le Palais des papes à Avignon. Notice historique et archéologique. 2e éd., revue et augm. 8o, 46 p. Avignon, Aubanel fr.

Cenni storici intorno l'antica e vera immagine miracolosa di Maria Vergine del monte Summano in Rovene. Padova, tip. Giammartini. 8o, p. 104 e 1 fotogr.

Charles, R. Une excursion archéologique dans la paroisse de Bernay. 8o, 8 p. Le Mans, imp. Leguicheux-Gallienne.

Charvet, E. L. G. Etudes sur les beaux-arts. Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques artistes. 8o, VII—91 p. et portr. Lyon, imp. Vingtrinier.

Chefs-d'oeuvre (les) de la peinture et de la sculpture. Reproduction héliogr. des plus célèbres gravures, collection publiée par séries de 25 pl. in fo (46 cent. sur. 36 cent.) En vente la 1re série, pl. 1 à 25. Paris, Boyer et Cie.

Clément de Ris, L. Les Amateurs d'autrefois. Avec 8 portr. grav. à l'eau-forte. 8o, XXXI—477 p. Paris, Plon et Cie.

Coipel, V. Quelques pages d'archéologie extraites des notes de V. Coipel; publiées avec une notice sur l'auteur par A. Tougard. 8o, 35 p. et pl. Rouen, imp. Cagniard.

Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour l'année 1873. Avec un Atlas (6 lith. u. Kpfrtaf. in Imp.-fo). Imp.-4o. (XXXIV—266 S.) St. Pétersbourg (Leipzig, Voss.) M. 15.

Cros-Mayrevieille, M. Monuments de la cité et de la ville basse de Carcassonne. 3e éd. 16°. 143 p. et plan. Carcassonne, Pomiès.

Curtius, E. Alterthum u. Gegenwart. Gesammelte Reden u. Vorträge. 2. Aufl. gr. 8o. (VII--383 S.) Berlin, 1877, Hertz. M. 7.

Daremberg, Ch. et E. **Saglio.** Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. 2e éd 8e fasc. 4o à 2 col., 321—480 p. avec 196 grav. Paris, Hachette & Cie. 5 fr.

Dauban, C. A. Rome ancienne racontée par ses historiens, ses poëtes, ses orateurs et par ses monuments. Précédée de fragments sur l'Italie contemporaine extraits d'une correspondance de voyage. 150 illustr. dans le texte. 12o, XXXII-664 p. Paris, Delagrave.

Deecke, W. Etruskische Forschungen. 3. Hft. Das etrusk. Münzwesen. [I. Münztabellen. II. Untersuchungen. III. Abbildungen] gr. 8o. (149 S. m. 4 Steintaf.) Stuttgart, Heitz. M. 7. (1 u. 2: M. 9. 70.)

Deladreue, L. E. Auneuil. Notice historique et archéologique. 8o, 96 p. Beauvais, imp. Père.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. 3. verb. u. m. ca. 36 Taf. verm. Aufl. Bearb. v. W. Lübke u. C. v. Lützow. 19.—27. Lfg. qu. fo (44 Stahlst. u. 1 Chromolith.) Nebst Text. Lex.-8o. (S. 217—320.) Stuttgart, Ebner & Seubert. à M. 4.

Derniers (les) vestiges du vieux Paris, dessinés et gravés d'après nature par J. Chauvet et E. Champollion; avec de courtes notices historiques rédigées sous la direction de M. Jules Cousin. 1re et 2e livr. 4o, 14 p. et 6 grav. Paris, Menu. L'ouvrage paraîtra en 50 livr. environ, qui seront complétées gratuitement par des feuilles de titre, de tables et la liste des souscripteurs. Ch. livr., composée de 3 pl. à l'eau-forte et d'un texte explicatif, 3 fr. 50 c.; grand pap., lettrines en rouge, épreuves avant la lettre sur pap. blanc, tiré à 60 exempl., 5 fr.; id., épreuves sur pap. de Chine, tiré à 40 exempl., 6 fr.; épreuves sur chine volant, sans texte, avec couv. imprimée, 2 fr.

Desjardins, T. Florence. 8o, 60 p. Lyon, imp. Riotor. — Extr. des Mém. de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon.

Dieusy, A. Album de dessins de E. H. Langlois, du Pont-de-l'Arche, gravés par J. Adeline. E. Le Fèvre et Bracquemond; et facsimile reproduits par les procédés héliogr. de M. Amand-Durand. Autobiographie et recueil de lettres à B. de Roquefort, classés et accompagnés d'un texte. Livr. 3 à 10. fo, 9—40 p. et 16 pl. Rouen, imp. Boissel.

Distribuzione dei premi annuali d'incoraggiamento agli alunni del R. Istituto di Belle Arti in Lucca per l'anno scolastico 1875—76. Lucca, tip. Canovetti. 8o, p. 24.

Dobbert, E. Das Wiederaufleben d. griechischen Kunstgeistes. Vortrag, gehalten am Schinkelfest den 13. März 1876. gr. 8o. (28 S.) Berlin, Ernst & Korn. 60 Pf.

Dulac, J. B. Les Ruines de Sainte-Eugénie à Moingt, près Montbrison. 8o, 24 p. et 1 pl. St. Etienne, imp. Théolier fr. — Extr. des Ann. de la Soc. d'agriculture, industrie, sciences, arts et belles-lettres du dép. de la Loire.

Dupeux, F. R. Sur l'autel consacré à Hercule Saxanus placé à la porte de la bibliothèque de Nancy. 8o, 10 p. et 2 pl. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Dutert, F. Le Forum romain et les forums de Jules César, d'Auguste, de Vespasien, de Nerva et de Trajan. Etat actuel des découvertes et étude restaurée. fo, 44 p. et 14 pl. Paris, A. Lévy.

Etudes sur les rues, la cathédrale et les écoles de Toul. Suivi d'une notice sur la côte Saint-Michel; par C. F. 12o, 129 p. Toul, imp. Lemaire.

Evans, J. Petit Album de l'Age du Bronze de la Grande Bretagne. 8o, 12 s. (Nutt.)

Finazzi, G. Le antiche lapidi di Bergamo, descritte ed illustrate. Bergamo, tip. Pagnoncelli. 4o, p. 224. L. 12.

Freeman, E. A. Historical and Architectural Sketches, chiefly Italian. With 22 illustr. from Drawings by the Author. 8o, p. 326. 10 s. 6 d. (Macmillan.)

Galles, R. et L. Tumulus et dolmen de Kercado (Carnac); par R. Galles. Tumulus et dolmen du Rocher (Plougoumelen); par L. Galles. 2e éd. 8o, 8 p. et 4 pl. Vannes, imp. Galles. 50 c.

Garnier, M. J. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Picardie pendant l'année 1874—1875. Lu dans la séance publique du 1er août 1875. 8o, 20 p. Amiens, imp. Douillet et Cie. — Extr. du t. 5 des Mém. de la Soc. des antiquaires de Picardie.

Gaume, Mgr. Les Trois Rome, journal d'un voyage en Italie, accompagné 1o d'un plan de Rome ancienne et moderne, 2o d'un plan de Rome souterraine ou des catacombes. 4e éd. IV. Histoire des catacombes. 12o, CI—515 p. Paris, Gaume et Cie.

Gautier, Th. Voyage en Italie. Nouv. éd., considérablement augmentée. 18o, 370 p. Paris, Charpentier et Cie. 3 fr. 50 c. Bibl. Charpentier.

Germer-Durand, M. E. Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard pendant l'année 1872. 1er et 2e sem. 8o, 189 p. Nîmes, Catélan.

Giacchetti, G. Di una lapida antica in Asolo infissa nel muro della casa prepositurale. Treviso, tip. Zoppelli. 4o, p. 16.

Giudizii (Alcuni onorevoli) intorno alla Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, scritta dal P. R. Garrucci. Prato, tip. Giachetti. 4o, p. 32.

Grandsard, Mme. Le Dominiquin, suivi d'une notice sur Léonard de Vinci. 12o, 144 p. et grav. Paris, Lefort.

Grueber, B. Die Kunst d. Mittelalters in Böhmen nach den bestehenden Denkmalen geschildert. Hrsg. auf Kosten d. k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht durch die k. k. Centralcommission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale. 3. Thl. Die Periode des Luxemb. Hauses 1310—1437. 1.—4. Lfg. Imp.-4. 128 S. mit eingedr. Holzschn. u. 4 Steintaf.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. à M. 2.

Gsell-Fels. Venice. Illustr. with Photogr. fo. 42 s. (Bruckmann.)

Guhl, E. u. W. **Koner.** Das Leben der Griechen und Römer nach antiken Bildwerken dargestellt. 4. verb. u. verm. Aufl. 11. u. 12. (Schluss-)Lfg. gr. 8o. (XVIII u. S. 73—821.) Berlin, Weidmann. à M. 1.; cplt.: M. 13.

Hauser, A. Styl-Lehre der architektonischen u. kunstgewerblichen Formen. Im Auftrage d. k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht verf. 1. Thl. A. u. d. T.: Styl-Lehre der architektonischen Formen d. Alterthums. Mit 17 (eingedr.) Orig.-Holzschn. gr. 8o. (IX, 142 S.) Wien 1877, Hölder. M. 2.

Hébert, M. Notice sur M. Couder. gr. 8o, 13 p. Paris, imp. Chamerot.

Home Life in England. Illustr. by Engravings on Steel, after Pictures by eminent Artists. With brief Essays by O. Mount Wavertree. 4o. 21 s. (Virtue.) — Engravings from the Art Journal of pictures by Collins, Constable, Birket, Foster, Cooper, Goodall, Knight, Lee, Linnell, Turner, Webster, etc.

Janelli, G. B. Dizionario biografico dei Parmigiani più illustri nelle scienze, nelle lettere e nelle arti. Genova, tip. G. Schenone. 8o, dis. 3, p. 129—192. L. — 80.

Jewitt, L. Half-Hours among some English Antiquities. Illustr. with 300 Engrav. 8o, p. 240. 5 s. (Hardwicke & B.) — Essays and Sketches on many different subjets — Barrows, Coins, Pottery, Church Bells, Arms and Armour, etc. — treated by the Author in a popular manner.

Inventaire général des richesses d'art de la France. Ministère de l'instruction publique. Paris. Monuments religieux. T. 1. 1er fasc. 8o, 142 p. Paris, Plon et Cie. — Chaque fasc., sur pap. ord., 3 fr.; sur pap. vélin, 5 fr.; sur pap. de Holl., 10 fr. Chaque vol., 9 fr.; 15 fr.; 30 fr.

Johnsen, W. Die Lyra. Ein Beitrag zur griech. Kunstgeschichte. gr. 8. (VI—65 S.) Berlin, Mittler & Sohn. M. 1. 60.

Krieger, E. C. Reise e. Kunstfreundes durch Italien. gr. 8o. (VI—283 S.) Leipzig, Seemann. M. 4.

Kunst u. Künstler d. Mittelalt. u. d. Neuzeit. Biographien u. Charakteristiken. Unter Mitwirkg. v. Fachgenossen hrsg. 1. Abth. Kunst u. Künstler Deutschlands u. der Niederlande bis gegen die Mitte d. 18. Jahrh. Unter Mitwirkg. v. W. Bode, O. Eisenmann, C. Lemcke etc. hrsg. v. R. Dohme. 1. Bd. Mit vielen (eingedr.) Illustr. in Holzschn. hoch 4o. (XII, 516 S.) Leipzig 1877, Seemann. M. 25.

Lee, F. G. A Glossary of Liturgical and Ecclesiastical Terms. With numerous Illustr. on Wood. 8o, p. 480. 21 s. (Quaritch.)

Lenormant, F. Les Antiquités de la Troade et l'histoire primitive des contrées grecques. 1re partie. 4o, 91 p. Paris, Maisonneuve et Cie. — Une portion de ce travail est extr. de la Gaz. des beaux-arts, 1875—1876.

Lesbazeilles, E. Les Colosses anciens et modernes. Ouvrage illustré de 53 grav. par Lancelot, etc. 18o, 343 p. Paris, Hachette et Cie. 2 fr. 25 c. — Bibl. des merveilles.

Limouzin, Ch. Monaco artistique et industriel. La Poterie. La Parfumerie. Objets d'art. Le Chalet. Le Sculpteur Colonna. 8o, 32 p. Nice, imp. Verani et Cie.

Lioy. P. Le abitazioni lacustri di Fimon: studii critici di etnologia comparata sulle antichità dette preistoriche. Venezia, tip. Antonelli. 8o, con 18 tav. (228 fig.) L. 10.

Ludwig, G. Ein Blick in die römischen Katakomben. Vorträge, in etw. verkürzter Form geh. in Bern im Jan. u. Febr. 1876. gr. 8o. (96 S. m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Bern, Haller. M. 1. 60.

Lubke, W. Précis de l'histoire des beaux-arts (architecture, sculpture, peinture et musique), d'après la 3e éd. allem., revue par W. Lubke. Trad. et annoté par M. E. Molle. Orné de 100 grav. 12o, XVI—271 p. Bruxelles, C. Muquardt. 5 fr.

Maricourt, R. de. Les Fouilles de Bologne. Lu au Comité archéologique de Senlis, dans la séance du 14 sept. 1876. 8o, 12 p. Senlis, imp. Payen.

Martinetti Cardoni, G. Ravenna antica: lettera quinta. Faenza, tip. P. Conti. 8o, p. 16.

Matty de Latour, M. de. Andecombo, Juliomagus et Andecavi, ou triple emplacement de l'ancienne capitale de l'Anjou, du temps des Gaulois, sous la domination romaine et après l'invasion des barbares, correspondant à Audard, Empiré et Angers. Mémoire accompagné de deux cartes indiquant le tracé des voies antiques de l'Anjou, de notes justificatives, d'extraits de lettres écrites à l'auteur et d'un procès-verbal de la Société archéologique d'Angers. 8o, 233 p. Paris, Didron.

Maxe-Werly, L. Trouvaille à Biderstroff (Meurthe). 8o, 14 p. Le Mans, imp. Monnoyer. — Extr. des Mélanges de numism.

Mayer, Ch. Die Stadt Nördlingen, ihr Leben und ihre Kunst im Lichte der Vorzeit. 2. Lfg. gr. 8o. (S. 107—255.) Nördlingen 1877, Beck. à M. 1. 40.

Medici, U. Cenno sommario sulla raccolta archeologica dell' ingegnere architetto Vincenzo Funghini di Arezzo. Arezzo, tip. Bellotti. 32o, p. 8.

Mithoff, H. W. H. Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen. 4 Bd.: Fürstenth. Lüneburg. Mit Abbildgn. auf 12 (lith.) Taf. u. in eingedr. Holzschn. gr. 4o. (290 S.) Hannover 1877, Helwing's Verl. M. 14.

Monumente d. Mittelalters u. der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, die Klosterkirche Zschillen, jetzt Wechselburg und die Rochlitzer Kunigunden-Kirche. Photograph. Aufnahmen u. Schnellpressen-Lichtdruck v. Römmler & Jonas unter artist. Leitg. v. Carl Andreae. 5. Lfg. gr. fo. (10 Bl.) Dresden, Gilbers. 15 M.; cplt. in Mappe M. 90.

Müller u. Mothes. Illustrirtes archäologisches Wörterbuch d. Kunst d. germanischen Alterthums, d. Mittelalters, sowie d. Renaissance. 15. u. 16. Lfg. Lex.-8o. (S. 561—640 m. eing. Holzschn.) Leipzig, Spamer. à 1 M.

Müller, A. Venedig. Seine Kunstschätze und histor. Erinnergn. Ein Wegweiser in der Stadt u. auf den benachbarten Inseln. 4. verb. u. bereich. Aufl. Mit dem (lith.) Plane der Stadt u. der Lagune (in qu. gr. fo.) 16o. (XXIV—352 S.) Venedig, Münster's Nachf. M. 2. 40.

Müller u. Mothes. Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, d. Mittelalters u. der Renaissance. 17. u. 18. Lfg. Lex.-8. (S. 641—720.) Leipzig, Spamer. à M. 1.

Nardi-Dei, P. Relazione del segretario della Commissione archeologica di Chiusi. Siena, tip. Bargellini. 8o, p. 12.

Neeffs, E. Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines. 2 vol. 8o, avec grav. et portr. Gand, imp. E. Van der Haeghen. M. 15. Tiré à 120 exempl.

Oppidum (l') de Bibracte. Guide historique et archéologique au mont Beuvray, d'après les documents archéologiques les plus récents. 8o, 39 p. et plan. Autun, imp. Dejussieu père et fils.

Palma di Cesnola, L. Le ultime scoperte nell' isola di Cipro: relazione. Torino, tip. Reale. 8o, p. 32 ed 1 tav. geogr. — Dagli Atti della R. Accad. delle scienze di Torino, v. XI.

Paris-Jallobert, P. Anciennes croix processionelles du diocèse actuel de Rennes. 8o, 19 p. et pl. Rennes, imp. Catel et Cie. — Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie d'Ille-et-Vilaine, t. 10.

Parker, J. H. The Archaeology of Rome. Vol. 2:

The Forum, the Flavian Amphitheatre, the Aqueducts. 8o. (Parker.)

Pecht, F. Deutsche Künstler d. 19. Jahrh. Studien u. Erinnergn. 1. Reihe. 8o. (VII, 298 S.) Nördlingen 1877, Beck. M. 4.

Peigné-Delacourt, M. Histoire de l'abbaye de Notre-Dame-d'Ourscamp. 4o, 316 p. Amiens, imp. Douillet et Cie. — Ouvrage accompagné d'un plan de l'abbaye, d'une carte de ses possessions, de planches représentant les pierres tombales, de pl. de sceaux lithogr. d'après les dessins de Gaignières conservés dans les bibl. d'Oxford et de Paris, et d'un grand nombres de grav. sur bois intercalées dans le texte.

Pelet, A. Description des monuments grecs et romains executés en Liége à l'échelle d'un centimètre par mètre. 8o, IX-388 p. Nimes, imp. Roger et Laporte.

Pezolt, G. Fundstellen alterthümlicher Gegenstände in Salzburg, aufgedeckt im April, Mai, Juni, Juli, August u. September d. J. 1875. [Aus: „Mittheilgn. d. Ges. f. Salzb. Landeskunde".] gr. 8o. 8 S. Salzburg, Dieter. 20 Pf.

Pilloy, J. et G. **Lecocq.** Archéologie préhistorique. L'Epoque néolithique dans l'arrondissement de Saint-Quentin. Ouvrage illustré de plusieurs planches et de 72 dessins dans le texte. 8o, 71 p. Saint-Quentin, imp. Poette. Tiré à 100 exempl.

Poncet, P. F. La Cathédrale d'Annecy et ses tombeaux. Notice historique. 8o, 70 p. Annecy, imp. Niérat et Cie.

Pradier, J. Notes artistiques sur Alger (1874—1875). 8o, 75 p. Tours, imp. Ladevèze et Rouillé.

Prinzinger, A. Die Alterthümer der Stadt Salzburg. [Aus: „Mittheilgn. d. Ges. f. Salzb. Landeskunde".] gr. 8o. (20 S.) Salzburg, Dieter. 30 Pf.

Rahn, J. R. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schluss d. Mittelalters. 3. Abth. Schluss. Mit zahlreichen (eingedr.) Holzschn. gr. 8o. (XXVII u. S. 433—841.) Zürich, Staub. M. 16; cplt. M. 35. 70.)

Ravaisson, F. Le Monument de Myrrhine et les basreliefs funéraires des Grecs en général. 4o, 28 p. et 3 pl. Paris, imp. Chamerot.

— — Notice sur une amphore peinte du Musée du Louvre représentant le Combat des dieux et des géants. 4o, 16 p. et 2 pl. Paris, imp. Chamerot. — Extr. des Mon. grecs publ. par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France, No 4, 1875.

Reichensperger, A. Ueber deutsche Kunst m. besond. Beziehung auf Dürer u. die Renaissance. Nebst e. Briefe v. Wilibald Pirkheimer an Johann Tscherte als Anh. Eine Replik u. e. Triplik gerichtet an Prof. Dr. H. Grimm in Berlin. gr. 8. (27 S.) Köln, Bachem. 60 Pf.

Reuss, R. Zur Geschichte d. grossen Strassburger Freischiessens u. d. Zürcher Hirsebreies 1576. Verhandlungen d. Strassburger Magistrats aus den Rathsprotocollen zum ersten Male hrsg. Mit 1 Lith. d. Zürcher Hirsebreitopfes. gr. 8o. (XI—91 S.) Strassburg, Treuttel & Würtz. M. 2. 40.

Révision de la liste des monuments historiques du département de l'Hérault. 4°, 16 p. Montpellier, imp. Martel aîné.

Richard, M. J. M. Le Trésor de la collégiale de Notre-Dame de Lens au XVe siècle. 8°, 42 p. Arras, imp. de Sède et Cie.

Rimmer, A. Ancient Streets and Homesteads of England. With Introduction by D. Howson. With 150 Illustr. from Drawings by the Author. 8o, p. 360. 12 s. (Macmillan.)

Rome, ses églises, ses monuments, ses institutions. Lettres à un ami; par M. R***. 5e éd., revue et augm. gr. 8°, 352 p. et 4 grav. Tours, Mame et fils. Bibl. illustrée.

Roque, M. Phocion. Athènes, d'après le colonel Leake, ouvrage mis au courant des découvertes les plus récentes. Introduction de M. C. Wescher. Dessins de L. Breton, d'après des photographies. 2e éd. 18°, XX—240 p. Paris, Plon et Cie.

Rousselet, L. L'India: viaggio nell' India Centrale e nel Bengala; splendidamente illustrato. Milano, frat. Treves. fo. disp. 1—2 p. 1—64 e 8 quadri. L. 2. la disp.

Royer, Mme C. Les Rites funéraires aux époques préhistoriques et leur origine. 8o, 44 p. Paris, Leroux. — Extr. de la Revue d'anthr., No 3, 1876.

Rusconi, A. Società archeologica Novarese. — Le nuove lapidi romane di Suno. Novara, s. t. 16o, p. 16.

Schenck, F. Historical Sketch of the Rhine, in connection with the Education, the Schools, the Fine Arts and Industry of Germany; and a Short Description of a Journey up the Rhine to Mayence, thence to Frankfort, Marburg, Cassel, and Gottingen, and back by way of Hamburg. Read before the Royal Scottish Society of Arts. 12o, p. 36. (Edinburgh, Maclachlan.)

Schnaase, C. Geschichte der bildenden Künste. 8. Bd. 1. Abth. Hrsg. v. W. Lübke, unter Mitwirkg. v. O. Eisenmann. Mit zahlreichen in den Text gedr. Holzschn. gr. 8o. (228 S.) Düsseldorf, Buddeus. M. 9. (I—VIII, 1.: M. 93.)

Schoy, A. Hans Vredeman de Vries. 4°, 36 p. Brux., imp. F. Hayez.

— — Lambert Lombard. 4o, 16 p. Brux., imp. F. Hayez.

Selvatico, P. De kunst in het leven der kunstenaars. Uit het Italiaansch vertaald door H. J. Wansink. 2 dln. gr. 8o. (8 en 344, 6 en 330 bl.) Arnhem, J. Rinkes Ir. f. 6. 45.

Sybel, L. v. Das Bild des Zeus. Vortrag, geh. am 15. Decbr. 1875. Mit 2 Lichtdrucktaf. gr. 8°. (24 S.) Marburg, Elwert's Verl M. 1. 50.

Tenougi, F. Rapport sur l'état des études concernant les temps préhistoriques. Lu à la Soc. de statistique de Marseille. Février et juin 1875. 8°, 41 p. Marseille, imp. Ve Chauffard. — 1. Apparition et développement des êtres vivants jusqu'à la création de l'homme. 2. 1e occupation de la terre par les nations primitives; âges de la pierre, du bronze et du fer.

Théophile. Deuxième livre de l'Essai sur divers arts. Traduit par G. Bontemps. 4°, VII—56 p. Paris, Libr. du Dict. des arts et manuf.

Turinaz, Mgr. De l'étude de l'archéologie. De la restauration des églises et de la conservation des objets d'art. Lettre. 8o, 28 p. Paris, Palmé.

Véron, Th. Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1876 (2e annuaire). gr. 18o, 272 p. Poitiers, imp. Oudin. 3 fr.

Vögelin, S. Kunst und Volksleben. Vortrag, geh. zu Winterthur den 11. Jan. 1876. [Aus: Oeffentliche Vorträge, geh. in der Schweiz. 3. Bd. 11. Hft.] gr. 8o. (30 S.) 80 Pf.

Vogüe, le victe E.-M. de. Syrie, Palestine, mont Athos, voyage aux pays du passé. Ouvrage illustré par J. Pelcoq, d'après des photographies. 18°, XII—334 p. Paris, Plon et Cie. 4 fr.

Vorträge, sechs, geh. zum Besten der Herberge zur Heimath in Nürnberg. gr. 8°. Erlangen, Deichert. Darunter: Die Apollo-Idee in ihrer culturgeschichtlichen Bedeutung f. Griechenland. Von Prof. Dr. I. Müller. M. 1. 20.

Wedmore, F. Studies in English Art. 8°, p. 240. 7 s. 6 d. (Bentley.) — On Gainsborough, Morland, Wheatley, Reynolds, Stothard, Flaxman, etc. mostly reprinted from Newspapers and Magazines.

Wilmowsky, J. N. v. Die historisch-denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dome zu Trier u. die archäologisch-liturgisch und kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Fundgegenstände in denselben. Nebst der arch. Prüfg. d. zur Verhüllg. der Reliquie der Tunica d. Erlösers verwendeten prachtreichen liturg. Gewandes daselbst u. dem Berichte üb. die Sandalen d. Erlösers in der Salvatorkirche zu Prüm. Beschrieben u. durch 11 (lith. u. chromolith.) Taf. (in gr. f°) erläutert. gr. 4°. (47 S.) Trier, Lintz. M. 25.

Withrow, W. H. The Catacombs of Rome. and their Testimony relative to Primitive Christianity. 8°, p. 560. 7 s. 6 d. (Hodder & S.)

Woltmann, A. Holbein und seine Zeit. 2. Bd. Excurse, Beilagen, Verzeichnisse der Werke v. Hans Holbein d. ä., Ambrosius Holbein, Hans Holbein d. j. 2. umgearb. Aufl. Mit e. Holzschn.(-Taf.) gr. 8°. (VIII – 239 S.) Leipzig, Seemann. M. 7.; geb. M. 9.; (cplt. M. 20.; geb. M. 24. 50.)

Wood, J. T. Discoveries at Ephesus, including the Site and Remains of the Great Temple of Diana. With num. Illustr. from original Drawings and Photogr. 8°, p. 350. 63 s. (Longmans.) — A Narrative of the results of eleven years' excavations under the auspices of the Trustees of the British Museum.

Zerffi, G. G. A Manual of the Historical Development of Art Pre-Historic, Ancient, Classic, Early Christian; with Special Reference to Architecture, Sculpture, Painting and Ornamentation. 8°, p. 330. 6 s. (Hardwicke.)

Ziegler, Ch. Illustrationen zur Topographie d. alten Rom. Mit erläut. Texte f. Schulen hrsg. 3. Hft. 3. u. 4. Abth. qu. f°. (4 Chromolith.) Nebst Text zum 3. Hft. 8°. (46 S. m. 2 Holzschntaf.) Stuttgart, Neff. M. 6. (I—III, 4.: M. 24.)

Architektur.

Abney, W. de. Thebes and its Five Greater Temples. Illustr. with 40 Permanent Photogr. by the Author. 4°, p. 88. 63 s. (Low.)

Architecture moderne de Vienne, publiée avec le concours des architectes H. v. Ferstel, E. et H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. par C. v. Lützow et L. Tischler. Planches gravées sous la direction de E. Obermayer. 11 livr. f°. (10 Kpfrtaf.) Wien, Lehmann & Wentzel. à M. 8.

Assier, A. Construction d'une Notre-Dame, suivie des comptes de l'Oeuvre de l'église de Troyes au XIIIe siècle. 2e éd., revue et augmentée. 12°, 48 p. Paris, Aubry. 2 fr. sur pap. vergé; 2 fr. 50 c. sur pap. chamois. Tiré à 165 exempl. num.: 150 sur pap. vergé, 5 sur pap. rose, 10 sur pap. chamois. — Bibl. de l'amateur champenois.

Baukalender, deutscher. Bearb. v. den Herausgebern der deutschen Bauzeitung. 10. Jahrg. 1877. Nebst e. besond. Beigabe. gr. 16°. (X, 224 u. 153 S. m. eingedr. Holzschn. u. 1 chromolith. Eisenbahnkarte in qu. gr. 8°.) Berlin, Beelitz. M. 3. 50.

Bauten u. **Entwürfe**. Hrsgeg. vom Dresdner Architekten-Verein. 6.—12. Lfg. Fol. (à 6 Bl. in Lichtdr.) Dresden, Gilbers. à M. 6.

Bauwerke, neue, in Stuttgart und Umgebung 1. Hft. gr. f°. Stuttgart, Wittwer. In Mappe. M. 10.

Beckett, E. A Book on Building, Civil and Ecclesiastical. With the Theory of Domes and of the Great Pyramid, and a Catalogue of Sizes of Churches and other large Buildings. With Illustr. 8°, p. 386. 7 s. 6 d. (Lockwoods.)

Bohnstedt, L. Entwürfe. 6. u. 7. Hft. f°. (à 6 Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Halle, Knapp. à M. 6.

Bosc, E. Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent. 2e et 3e livr. 8°, à 2 col., 113—320 p. et 4 pl. Paris, Firmin Didot et Cie. Ch. livr. 6 fr.

Carr, J. W. **Comyns**. The Abbey Church of St. Albans. Illustrated. 4°. 18 s. (Seeley.)

Chabat, P. Dictionnaire des termes employés dans la construction et concernant la connaissance et l'emploi des matériaux, l'outillage qui sert à leur mise en oeuvre, l'utilisation de ces matériaux dans la construction des divers genres d'édifices anciens et modernes; la législation des bâtiments. A—F. gr. 8°, à 2 col., 644 p. avec fig. dans le texte. Paris, Ve A. Morel et Cie. L'ouvrage compl. (2 vol.), 60 fr.

Civilbau, der. Eine Sammlg. v. Entwürfen zu Privat-Wohngebäuden f. Stadt u. Land. In Grundrissen, Façaden, Profilen u. Details f. Architekten, Maurer- u. Zimmermeister. 2. Bd. 4. Lfg. f°. (6 Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Berlin, Nicolai's Verl. à M. 6.

Cochrane, A. B. Historic Chateaux: Blois, Fontainebleau, Vincennes. 8°, p. 300. 15 s. (Hurst & B.)

Collége de Nogent-le-Rotrou: Plan d'ensemble et 3 vues. Paris, imp. lith. Monrocq.

Daly et **Davioud**. Architecture contemporaine. Les Théâtres de la place du Châtelet (théâtre du Châtelet, théâtre Lyrique), construits d'après les dessins et sous la direction de M. G. Davioud; publiés sous le patronage et avec le concours de la ville de Paris par C. Daly et G. Davioud. f°, à 2 col., 48 p. et 64 pl. Paris, Ducher et Cie.

Descrizione della basilica di Sant' Eustorgio in Milano, Milano, Pagnoni. 8°, p. 24.

Details, architectonische. Entwürfe v. L. Bohnstedt, C. Dollinger, A. Geul etc., in der Gesammtheit ihrer Details in natürl. Massstabe. Red. u. f. den Umdruck gezeichnet v. B. Liebold. 13. u. 14. Hft. f°. Halle, Knapp. à 3 M.

Dohme, R. Das königl. Schloss in Berlin. 40 Taf. in Lichtdr. u. Lith. zur Baugeschichte d. Berliner Schlosses. Photogr. Aufnahmen v. H. Rückwardt, Lichtdr. v. Römmler & Jonas u. A. Frisch. 8.—10. (Schluss-Lfg.) Imp.-f°. (10 Lichtdr.-Taf. u. 2 chromolith. Grundrisse.) Leipzig, Seemann. à M. 20.

— — Das königl. Schloss zu Berlin. Eine baugeschichtliche Studie. Mit 12 (eingedr.) Holzschn. Zugleich als Text zu dem v. dem Verf. hrsg. Bilderwerke in Lichtdr. dienend. Imp.-4°. (VIII – 56 S.) Leipzig, Seemann. M. 8.

Dohrn, H. Die St. Johanniskirche in Altona. Eine Denkschrift, im Auftrage d. Kirchenbau-Commission hrsg. Mit Abbildg. (Holzschntaf. in gr. 4° lith.) Grundriss u. (lith.) Situationsplan der Kirche (in qu. gr. 4°). Lex.-8°, 47 S. Altona, Schlüter in Comm. M. 1. 50.

Du Broc de Segange, L. Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique à travers la cathédrale, les

chapelles, les vitraux, les peintures, etc. 18o, VI—302 p. et 3 pl. Paris, Champion.

Entwürfe der Studirenden des Baufaches am Polytechnikum in Aachen, angefertigt unter der Leitg. der Professoren der Anstalt. 5. Hft. fo. (12 Photolith. m. 1 Blatt Text.) Aachen, M. Jacobi. M. 4. (1-5: M. 14.)

Faloci Pulignani, M. Ricerche storico-artistiche sulla basilica di S. Maria Infra-Portas di Foligno. Foligno, tip. Tomassini. 8o, p. 48.

Fillion, A. Le Puy-de-Dôme, ses ruines gallo-romaines et son observatoire. Avec vues photogr. par l'auteur. 8o, 48 p. et 6 pl. Clermont-Ferrand, Ducros-Paris. 5 fr.

Fonteyne, J. Documents pratiques d'architecture. Série I. Marbrerie; pl. 1, 2, 8, 9, 11, 12, 24, 25, 29 et 30. Bruxelles, imp. autogr. G. Bourotte.

Führer, bautechnischer, durch München. Festschrift zur 2. Generalversammlung d. Verb. deutscher Architekten- u. Ingenieur-Vereine. Hrsg. von dem bayer. Architekten- und Ingenieur-Verein als derzeit. Vorort d. Verbandes, red. v. F. Reber. 8o. (VII-286 S. m. eingedr. Holzschn. u. lith. Plänen und Karten in qu. 4o u. fo.) München, Th. Ackermann. M. 9.

Garnier, M. Ch. Le nouvel opéra de Paris. Texte. 1er fasc. gr. 8o, 112 p. Paris, Ducher et Cie. 3 fr. — Le texte de cet ouvrage formera 2 forts vol. de chacun 400 à 500 p. Il sera publié par fasc. au fur et à mesure de l'avancement de l'album des planches. Il se vend séparément. L'Album se composera de 100 pl. dont 17 en couleurs.

Geymüller, Bar. H. v. Die ursprünglichen Entwürfe f. Sanct Peter in Rom v. Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, den Sangallo's u. A. m. Nebst zahlreichen Ergänzgn. u. e. (deutschen u. französ.) Texte zum ersten Mal hrsg. 3. Lfg. Imp.-fo (11 Taf. in Steindr., Chromolith., Kupferst. u. Lichtdr.) Wien, Lehmann & Wentzel. à M. 18.

Grenier, J. B. A. Observations sur la reconstruction de l'église de Boën. 8o, 39 p. Saint-Etienne, imp. Théolier fr.

Gropius u. **Schmieden.** Das städtische allgemeine Krankenhaus im Friedrichshain zu Berlin. Text bearb. von V. v. Weltzien. Mit 17 Kpfrtaf. u. vielen in den Text eingedr. Holzschn. fo. (45 S.) Berlin, Ernst & Korn. M. 30.

Guilhermy, M. F. de. Description de la Sainte-Chapelle. Avec 6 grav. de M. Gaucherel. 4e éd. 18o, 79 p. Paris, imp. Alcan-Lévy.

Hittenkofer. Vergleichende architektonische Formenlehre. Eine populäre Darstellg. zur Formenkenntniss der wichtigsten Baustilperioden (griechisch, römisch, byzantinisch, romanisch, gothisch, Renaissance u. modern). Zum Gebrauch f. Bauhandwerker, angeh. Architekten u. techn. Lehranstalten. Mit 85 lith. Taf. (1530 Illustr.) nebst belehr. Text m. eingedr. Holzschn. 4.—9. Hft. gr. 4o. (S. 25 bis 72 m. 36 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à M. 1. 20.

Holz, F. W. Holz-Architektur. Auswahl prakt. Beispiele. 2. Aufl. fo. (32 Steintaf., zum Theil in Farbendr., m. 8 S. Text.) Leipzig, Scholtze. M. 15.

Jewitt, L. and **Hall,** S. C. The Stately Homes of England. Illustrated with 170 Engrav. on Wood. 2nd Series. 8o, p. 358. 21 s. (Virtue.) Descriptions of 13 ‚Stately Homes', including Belvoir Castle, Trentham, Knole, Castle Howard, Audley End, Hever Castle, Wilton House, Clumber, Raby Castle, etc.

Kanitz, F. Tirnovo's altbulgarische Baudenkmale. Eine Reisestudie zur Kunstgeschichte. [Mit 12 (Holzschn.-)Illustr. im Texte.] [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Lex.-8o. (20 S.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. 60 Pf.

Krätz, J. M. Wozu dienten die Doppelchöre in den alten Cathedral-, Stifts- u. Klosterkirchen? Lösung der Frage durch eine urkundlich-histor. Darstellg. 8o, 12 S. Hildesheim, Lax. 60 Pf.

Leybold, L. Entwürfe zu städtischen Wohngebäuden, Land- u. Gartenhäusern in Grundrissen, Ansichten u. Durchschnitten nebst Details in grösserem Massstabe. Neue Aufl. 8. Hft. gr. fo. (6 color. Steintaf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 6.

Lucas, M. Ch. Rapport du jury des récompenses à décerner à l'architecture privée en 1876, et distribution des médailles annuelles. gr. 8o, 16 p. Paris, Ducher et Cie. — Extr. des Annales de la Soc. centrale des architectes, 2e série, 1er vol., année 1876. (Séance du Congrès du 17 juin 1876.)

Miniatur-Album der Wiener Ringstrasse. qu. fo. (12 Lichtdr.-Taf.) Wien, Manz. cart. M. 8.

Moschkau, A. Die Burgen Wehlen u. Rathen in der sächsischen Schweiz. Topographisch und historisch beschrieben. Mit 4 lith. Abbildgn. 16o, 71 S. Leipzig, L. Senf. 70 Pf.

Mothes, O. Illustrirtes Baulexikon. Praktisches Nachschlagebuch f. Architekten, Maurer u. Zimmerleute etc. 51.—57. Lfg. gr. 8o. (4. Bd. S. 17—240 m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Spamer. à 50 Pf.

Münzenberger, E. F. A. Der Kreuzgang am Dome zu Frankfurt a/M., was er war und was aus ihm werden soll. Mit 5 Abbildgn. (auf 4 Steintaf. in gr. 8o u. qu. gr. fo.) gr. 8o, 68 S. Frankfurt a/M., Völcker. M. 1. 50.

Murray's Handbook to the Cathedrals of England. Southern Division. New edit. 2 vols. 8o, p. 790. 36 s. (Murray.)

Narjoux, F. Notes and Sketches of an Architect taken during a Journey in the North-West of Europe. Translated from the French by J. Peto. With 214 Illustr. 8o, p. 420. 16 s. (Low.)

Neubauten, Wiener. Unter Mitwirkung der Architekten H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen etc. hrsg. v. C. v. Lützow u. Lud. Tischler. Gestochen unter Leitg. v. Ed. Obermayer. 11. Hft. fo. (10 Kpfrtaf.) Wien, Lehmann & Wentzel. à M. 8.

Pini, G. Secondo congresso degli architetti ed ingegneri italiani in Firenze: relazione. Firenze, tip. della Gazz. d'Italia. 8o, p. 72.

Prestel, J. Der Tempel der Athena Nike kunstkritisch beleuchtet. gr. 8o. (VI-65 S. m. 3 Steintaf. in qu. gr. 4o.) Mainz 1873, v. Zabern in Comm. M. 2.

Programme des eaux du parc de Versailles, contenant la description du palais et des jardins, une notice sur les palais de Trianon et des renseignements sur le jeu des eaux, le Musée, la ville et les chemins de fer. 12o, 80 p. avec fig. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie.

Promis, C. Vocaboli latini di architettura posteriori a Vitruvio, oppure a lui sconosciuti, a complemento del „Lessico vitruviano" del Baldi. Torino, Stamp. Reale. fo. p. 246.

Robson, G. Modern Domestic Building Construction. fo. 36 s. (Batsford.)

Robson, E. R. School Architecture: being Practical Remarks on Planning, Designing, Building, and Furnishing of School Houses. 2nd edit. 8o, p. 450. 18 s. (Murray.)

Rosengarten, A. A Handbook of Architectural Styles. Translated from the German by W. Collett Sandars. With 639 Illustr. 8°, p. 516. 21 s. (Chapman.)

Savy, C. Les Restaurations de l'église Saint-Paul à Lyon. Pour servir à l'histoire des monuments religieux de cette ville. 8, 24 p. Lyon, imp. Bellon.

Scheffers, A. Architektonische Formenschule. Eine prakt. Aesthetik der Baukunst in drei Abthlgn. zum Gebrauche f. Baugewerkschulen, Bauhandwerker u. Architekten. 2. Abth. Darstellung der beim Privatbau gebräuchlichsten Bauformen zur Ausbildg. d. Aeussern. 4. verm. u. verb. Aufl. Mit 158 (eingedr.) Holzschn. u. 42 lith. Taf. in 4°. gr. 8°, X—176 S. Leipzig, Gebhardt. M. 6.

Schittenhelm, F. Privat- und Gemeindebauten. Eine Sammlg. ausgeführter ländl. u. städt. Wohngebäude in Verbindg. u. m. Einrichtgn. f. Läden, Restaurationen, gewerbl. u. ökonom. Zwecke etc. Unter Mitwirkung namhafter Fachgenossen hrsg. 1. u. 2. Hft. f°. (à 6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 3.

Schwatlo, C. Postgebäude im Deutschen Reich. Entworfen und erläutert. Mit 4 Kpfr.-Taf. in f° u. qu. gr. f°. und 24 in den Text eingedr. Grundrissen (in Holzschn.) f°, 19 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 10.

Seidel, G. F. Die königl. Residenz in München. Mit Unterstütz. Sr. Maj. d. Königs Ludwig II. v. Bayern. In Kupferstichen v. Ed. Obermayer u. Farbendrucken v. Winckelmann & Söhne. 5. Lfg. Imp.-f°. (5 Kpfrst.) Leipzig, Seemann. Ausg. m. der Schrift auf weissem Pap. à M. 24.; Ausg. vor der Schrift auf weissem Pap. m. breitem Rande à M. 30.; (Pracht-)Ausg. vor der Schrift auf chines. Pap. m. breitem Rande à M. 45.

Spielberg, H. Die obere Capelle der Maria im Palazzo publico zu Siena. Mit 7 Taf. in Farbendr. u. Stich. 2. Aufl. gr. f°. (5 S.) Berlin, Ernst & Korn. M. 30.

Spon's Architects, Builders, and Contractors' Pocket Book of Prices and Memoranda for 1877. By W. Young. 4th edit. 32mo. 3 s. 6 d. (Spons.)

Steindorff, H. Vorlegeblätter f. das Studium der Baukunst, besonders f. die Zeichnenübgn. der Bauconstructionslehre. Mit Unterstützg. namhafter Architekten hrsg. 2. Hft. gr. f°. 5 autogr. Taf. in Imp.-f°. Stuttgart, Wittwer. à M. 6.

Strobel, A. W. Das Münster in Strassburg geschichtlich u. nach seinen Theilen geschildert. 14. Aufl. 8°, 86 S. Strassburg, Schmidt. 50 Pf.

Studien, architektonische. Hrsg. vom Architektenverein am königl. Polytechnikum in Stuttgart. 33. Hft. od. 6. Jahrg. 3. Hft. gr. f°. (6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 2. 40.

Sunaert, A. P. et L. **Debbaut**. Recueil de 24 planches de modèles de portes et fenêtres, avec moulures, représentées en grandeur d'exécution, à l'usage des architectes, constructeurs, entrepreneurs, menuisiers, etc. ainsi que des écoles industrielles et de dessin. Pl. 19 à 24. Gand, E. Todt.

Taylor, R. V. Ecclesiae Leodienses; or Historical and Architectural Studies of the Churches of Leeds and Neighbourhood (within a radius of about 10 miles). Compiled from various sources, and arranged in elphabetical order according to the Parishes; with Lists of Vicars, Incumbents, etc.; together with an Introduction on Church Architecture, and copious Indexes. 8°, p. 520. 7 s. 6 d. (Simpkin.)

Tits, O. Entwürfe zu ausgeführten Gebäuden. Enth. städt. u. ländl. Wohngebäude, Hôtels, Villen etc. in Ansichten, Grundrissen, Profilen u. Details. Für Architekten, Maurer- u. Zimmermeister etc. (In 6 Hftn.) 1.—3. Hft. f°. (à 6 Steintaf. u. 1 Bl. Text.) Leipzig, Scholtze. à M. 3.

Tripied, M. l'abbé. Discours sur le projet de restauration de l'église Notre-Dame de Bar-le-Duc, prononcé le 5 déc. 1875. 12°, 21 p. Bar-le-Duc, imp. Bertrand. Pap. vergé.

Viollet-le-Duc. Lectures on Architecture. Translated from the French by B. Bucknall. Part 2 8°, p. 146. 10 s. 6. d. (Low.)

Wohnsitze, die ländlichen, Schlösser u. Residenzen d. ritterschaftl. Grundbesitzer in der preussischen Monarchie, nebst d. kgl. Familien-, Haus-, Fideicommiss- und Schatull-Gütern in naturgetreuen, künstlerisch ausgeführten farb. Darstellungen mit begleit. Text. Hrsg. v. Alex. Duncker. 269—272. Lfg. qu.-f°. (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Berlin, A. Duncker. à M. 3. 75.

— dasselbe. Prov. Brandenburg. 48. u. 49. Lfg. qu.-f°. (à 3 Chromolith. m. 3 Bl. Text.) Ebd. à M. 4. 25.

Zimmermann, K. u. K. **Zimmermann**. Die Bauten d. Gustav-Adolf-Vereins in Bild u. Geschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der evang. Brüder in der Zerstreuung. 2. Bd. gr. 8°. (IV, 579 S. m. eingedr. Holzschn.) Darmstadt, Zernin. M. 6. (1. u. 2.: M. 13. 20.)

Sculptur.

Canova, A. Due lettere inedite, scritte a Giov. Degli Alessandri. Bassano, tip. Pozzato. 8°, p. 16. — Per nozze Jonoch-Chemin-Palma.

Cartier, E. Les Sculptures de Solesmes. Nouv. éd., augmentée d'une étude sur le plan primitif de l'église abbatiale de Saint-Pierre. 8°, 150 p. et 1 plan. Paris, Palmé.

Charles, R. L'Oeuvre de Sainctot Chemin, sculpteur fertois, 1530—1555. Les Statues de Souvigné-sur-Même (Sarthe). 8°, 14 p. Paris, Didron.

Courajod. Un bas-relief de Mino da Fiesole. gr. 8°, 19 p. Paris, Leroux. — Extr. du Musée archéologique.

Curtius, E. Die Plastik der Hellenen an Quellen u. Brunnen. [Aus: „Abhandlgn. d. k. Akad. d. Wiss. zu Berlin".] gr. 4°, 36 S. m. 9 eingedr. Holzschn. Berlin, Dümmler's Verl. in Comm. M. 2.

Duveyrier, H. Sculptures antiques de la province marocaine de Sous, découvertes par le rabbin Mardochée. 8°, 18 p. Paris, imp. Martinet. — Extr. du Bull. de la Soc. de géographie, août 1876.

Hauptmann, A. Grabmonumente. 1.—3. Lfg. gr. f°. (à 5 Bl. in Lichtdr.) Dresden, Gilbers. à M. 5.

Heilmann's Musterblätter f. Bildhauer. 1.—6. Hft. f°. (à 6 Chromolith.) Reichenbach i/V. (Leipzig, B. Köhler.) à M. 7. 50.

Inaugurazione (Cenni sull') del monumento eretto nel campo santo di Roma al T. Minardi pittore; e discorsi pronunziati nella circostanza li 15 giugno 1876. Roma, tip. Barbèra. 8°, p. 26.

Mühl, G. Der elsässische Bildhauer Andreas Friedrich. Eine biograph. Skizze. 8°, 19 S. Strassburg, Schneider. 30 Pf.

Mussini, L. Santa Maria della Spina. Il pulpito di G. Pisano e il T. Sarrocchi. Lettura. Siena, tip. Bargellini. 8°, p. 20.

Schoy, A. La cheminée du Franc de Bruges et le portail de la chambre échevinale à l'hôtel de ville d'Audenarde. Etudes esthétiques. 4°, 20 p. Brux., imp. F. Hayez. — Extr. des mém. de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

Malerei.

Arundel society. Sec. ann. publication 1876: Luca Signorelli, Events in the Life of Moses. Chromolithogr.

— — Extraord. publ. 1876: Monument to Tommaso Pellegrini in the Church of Santa Anastasia, Verona. Chromolithogr.

Blaas, d. Malers K., Selbstbiographie, 1815 bis 1876. Hrsg. v. A. Wolf. gr. 8°, XI—256 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 6.

Carrière, M. B. Peintures murales dans le sanctuaire de la nouvelle église de Saint-Michel-Ferréry (Lardenne). Toulouse, banlieue. 8°, 12 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils. — Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. du midi de la France.

Coghetti, F. Illustration du Parnasse, tableau sur toile du célèbre Raphael Sanzio, riche d'un cadre avec des métaux dorés et entouré de pierres dures, possédé par M. Sartori. Rome, imp. Snumberghi. 8°, p. 8.

Crowe, J. A., u. G. B. **Cavalcaselle,** Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Orig.-Ausg., besorgt v. M. Jordan. 6. Bd. Mit 7 Taf., in Holz geschn. v. H. Werdmüller u. Bong. gr. 8°, IX—656 S. Leipzig, Hirzel. M. 18. (1—6.: M. 80.)

Demay, M. G. De la peinture à l'huile en France au commencement du XIV^e siècle. 8°, 11 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. — Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 36.

English Painters of the Victorian Era: Mulready to Landseer. Illustr. by 48 Photogr. of their most Popular Works. With Biograph. Notices. 4°, p. 96. 18 s. (Low.)

Examples of Modern British Art: Forty Masterpieces by the most celebrated Painters of the English School, from Hogarth to the Present Day, reproduced by the Permanent Woodbury Process. With Biographical Sketches of the Artists. f°, 42 s. (Bickers.)

Giuliano di Parma, artista pittore. Vita scritta da lui stesso; tradotta e pubblicata per cura del cav. Gubetta Giacomo di Craveregggia, ecc., con brevi Memorie storiche intorno ad illustri Craveggiesi. Domodossola, tip. A. Porta. 16°, p. 82.

Goetzenberger, J. The frescoes of the new pump-room at Baden. Engraved on steel by E. Wagner, a. explained by O. Moser. gr. 8°. 39 S. m. 14 Stahlst. Baden-Baden, Marx. M. 4. 80.

— — Die Fresken der neuen Trinkhalle zu Baden. In Stahl gestochen v. E. Wagner u. erläutert v. O. Moser. gr. 8°, 32 S. m. 14 Stahlst. Ebd. M. 4. 80.

Helmholtz, H. La óptica y la pintura. Madrid, Ed. de Medina, ed. 8°, 88 p. 4 y 5.

Houssaye, A. Histoire de Léonard de Vinci. 2^e éd. 12°, 494 p. et portr. Paris, Didier et Cie. 4 fr.

Im-Thurn, M. E. Scheffer et Decamps. 8°, 54 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet. — Extr. des Mém. de l'Académie du Gard, année 1875.

Klassiker, die, der Malerei. Eine Sammlg. ihrer berühmtesten Werke m. erläut. Texte f. Künstler, Freunde der Kunst u. Lehrer der Kunstgeschichte. Hrsg. v. P. F. Krell, unter Mitwirkg. v. O. Eisenmann. In unveränderl. Photogr.-Druck ausgef. v. M. Rommel. 9.—16. Lfg. gr. f°. (à 2 Bl. Phototypien.) Stuttgart, Neff. à M. 2. 50.

Massaccesi, A. I tre dipinti nella chiesa di San Marco fuori di Jesi. Relazione con note e schiarimenti. Jesi, tip. frat. Ruzzini. 8°, p. 18.

Montrond, M. de. Hippolyte Flandrin. Etude biographique et historique. 8^e éd. 12°, 144 p. et grav. Paris, Lefort.

Niemann, E. J. Critical Notices of some of the principal Pictures painted by the late E. J. Niemann, and exhibited by him in the Royal Academy, British Institution, Society of British Artists, and other Metropolitan and Provincial Institutions, between the years 1844 and 1870. Extracted from the Art Journal of those years; together with a Sketch of his Life and a Summary of his Powers as a Painter. 4°. (Nottingham, Stepherd.) 1 s. (Simpkin.)

Philip, J. Pictures. With Descriptions and a Biographical Sketch of the Painter by J. Dafforne. f°. 21 s. (Virtue.)

Urlichs, L. Die Malerei in Rom vor Caesar's Dictatur. gr. 4°, 24 S. Würzburg, Stahel in Comm. M. 1.

— — Der Vasenmaler Brygos u. die Rulandsche Münzsammlung. f°, 10 S. m. 1 Chromolith. in gr. f°. Ebd. 1875. M. 2. 80.

Viardot, L. A Brief History of the Painters of all Schools. 8°, 25 s. With 12 Photos of Copies from Great Masters. 31 s. 6 d. (Low.)

Walther, W. A. Sachsens Fürstenhaus. Sgraffitofries am königl. Schlosse zu Dresden. Einleitung v. A. Stern. Lichtdr. v. Römmler & Jonas. (Cabinet-Ausg.) qu. 8°. (9 Lichtdr.-Taf. m. 5 S. Text.) Dresden, Gutbier. M. 5.

Wappenkunde, Münz-, Medaillen-, Siegel- und Gemmenkunde.

Alexéieff, G. d'. Dissertation sur une monnaie inédite d'un roi inconnu du Bosphore cimmérien, Inéèus; suivie d'une description de plusieurs autres médailles antiques inédites. 8°, 43 p. et 1 pl. Paris, Leroux.

Barthélemy (de) et Chazaud. La Monnaie de Souvigni au X^e siècle. Examen du prétendu diplôme de Hugues Capet (995); par A. de Barthélemy. Suivi de la réponse de M. A. Chazaud. 8°, 12 p. Moulins, imp. Desrosiers. — Extr. de la Revue numismatique, nouv. série, t. 13.

Blancard, L. Le Millarès. Etude sur une monnaie du XIII^e siècle, imitée de l'arabe par les chrétiens pour les besoins de leur commerce en pays maure. 8°, 30 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Bompois, H. F. Examen chronologique des monnaies frappées par la communauté des Macédoniens avant, pendant et après la conquête romaine. 4°, 102 p. et 5 pl. Paris, Detaille.

Catalogo generale di una ricca Collezione moderna di monete, medaglie, decorazioni ecc. in rame, argento ed oro, in numero di 754 fra tutte, relative a tutti gli avvenimenti i quali direttamente o indirettamente condussero al Risorgimento italiano. Firenze, tip. Claudiana. 8°, p. 44.

Di Crollalanza, G. Genesi e Storia del linguaggio blasonico. Pisa, presso la Direz. del Giorn. Araldico (Rocca S. Casciano, tip. Cappelli). 8°, p. 16.

Demay, G. Les Sceaux du moyen âge, étude sur la collection des Archives nationales. II. Le Costume d'apparat des rois, des reines et des dames. gr. 8°, 21 p. Paris, imp. Quantin. - Extr. de la Gaz. des beaux-arts, 1875 - 1876.

Descemet, C. Di alcune sigle sui mattoni antichi: osservazioni. Roma, tip. Salviucci. 8°, p. 8. — Dal Bullet. dell' Instit. di corrispond. archeol., a. 1876.

Dugniolle, J. F. Le jeton historique des dix-sept provinces de Pays-Bas. Tome Ier, 1re partie, XVe siècle. 8°, 196 p. Bruxelles, imp. Fr. Gobbaerts. L'ouvrage compl. 16 fr.

Fabretti, A. Raccolta numismatica del R. Museo di antichità di Torino. Monete consolari. Torino, frat. Bocca. 8°, p. 334.

Farcy, M. P. de. Sigillographie de la Normandie (évêché de Bayeux). Ouvrage orné de planches gravées à l'eau-forte par l'auteur. 2e fasc. 4°, 175—329 p. et 18 pl. Caen, Le Blanc-Hardel. 12 fr.

Foucault del Daugnon, F. Vice-presidente dell' Accademia Araldica. Discorso in occasione della prima assemblea generale (27 marzo 1876). Rocca, tip. F. Cappelli. 4°, p. 12.

Gentili di Rovellone, T. Le Monete pontificie anonime e di sede vacante nel secolo XIV. Lettera al marchese C. Strozzi. Firenze, Barbèra. 8°, p. 24.

Goldegg, H. v. Die Tiroler Wappenbücher im Adelsarchive d. k. k. Ministerium d. Innern zu Wien. 2. Thl. [Aus: „Zeitschr. d. Ferdinandeums".] gr. 8°. (S. 151—249.) Innsbruck, Wagner. M. 1. 60; 1. u. 2.: M. 4.

Grünenberg. Des Conrad, Ritters und Burgers zu Costenz, Wappenpuch, vollbracht am nünden Tag des Abrellen, do man zalt tusend vierhundert drü und achtzig jar. In Farbendr. neu hrsg. v. R. Graf Stillfried-Alcantara u. A. M. Hildebrandt. 3.—5. Lfg. gr. f°. (31 Chromolith.) Görlitz, Starke. à M. 9.

Hohenlohe-Waldenburg, Fürst zu. Das heraldische u. decorative Pelzwerk im Mittelalter. Neue, ganz umgearb. Aufl. Mit 5 lith. Taf. u. vielen (eingedr.) Holzschn. nebst e. sphragist. System zur Classification der Siegel. gr. 4°, 56 S. Stuttgart, J. Weise. M. 4. 25.

Hucher, E. Trésor de la Blanchardière (Sarthe) [monnaies du IIIe siècle de l'ère chrétienne] décrit, dessiné et gravé. 8°, 95 p. Le Mans, Monnoyer. — Extr. du Bull de la Soc. d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.

Imhoof-Blumer, F. Griechische Münzen in dem königl. Münzkabinet im Haag u. in anderen Sammlungen. Mit 4 Lichtdr.-Taf. [Aus: „Zeitschrift f. Numism."] gr. 8°, 85 S. Berlin, Weidmann. M 4.

Lambros, P. Monnaies inédites d'Antioche et de Tripoli. 8°, 14 p. Le Mans, imp. Monnoyer. — Extr. des Mélanges de numismatique publiés par de Saulcy, de Barthélemy et Hucher.

Lepage, H. Notes et documents sur les graveurs de monnaies et médailles et la fabrication des monnaies des ducs de Lorraine depuis la fin du XVe siècle. Complément du vol. de 1875. 8°, III—229 p. Nancy, Wiener. — Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine.

Longpérier-Grimoard, le cte A. de. Notice héraldique, sigillographique et numismatique sur les évêques de Meaux. 8°, 180 p. Meaux, Le Blondel.

Manual of Heraldry: being a Concise Description of the several Terms used etc. New edit. 12°, p. 132. 2 s. (Virtue.)

Maxe-Werly, M. L. Etude sur les monnaies antiques recueillies au châtel de Boviolles, de 1802 à 1874. 8°, 72 p. et 6 pl. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille.

Pizzamiglio, d. L. Studi storici intorno ad alcune prime monete papali dimostranti l'origine del dominio pontificio. Roma, tip. Poliglotta della S. C. di Propaganda Fide. 4°, p. 84.

Poggi, V. Sigilli antichi romani. Opera corredata da XI tav. litogr. Torino, Loescher. 4°, p. 66.

Promis, V. Su due monete di Kamniskire re dei Parti: cenno. Torino, tip. G. B. Paravia e C. 8°, p. 8

Rouyer, J. Des jetons du moyen âge au type de l'ours. 8°, 16 p. Le Mans, imp. Monnoyer. — Extr. des Mélanges de numismatique.

Saint-Rémy, le victe F. de. Mémoire sur la numismatique gauloise et du moyen âge en Rouergue. Lu à Rodez au congrès de l'Institut des provinces, le 15 septembre 1874, et présenté avec son approbation au concours des sociétés savantes, à la Sorbonne, en 1875. 8°, 63 p. Villefranche, Ve Cestan.

Sallet, A. v. Die Münzen Caesars m. seinem Bildniss. Mit 3 (eingedr.) Holzschn. [Aus: „Zeitschr. f. Numism."] gr. 8°, 22 S. Berlin, Weidmann. 80 Pf.

— — Die Medaillen d. Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg. [Aus: „Zeitschr. f. Numism."] gr. 8°, 12 S. m. 2 eingedr. Holzschn. Berlin, Weidmann. 60 Pf.

Schlumberger, G. Monnaies inédites des Francs en Orient. 8°, 23 p. avec fig. Le Mans, imp. Monnoyer. — Extr. des Mélanges de numismatique publiés par de Saulcy, de Barthélemy et Hucher.

Siebmacher's, J., grosses und allgemeines Wappenbuch in e. neuen vollständig geordneten u. reich verm. Aufl. mit herald. u. historisch-genealog. Erläutergn. neu hrsg. 141.—143. Lfg. gr. 4°, 36 S. m. 54 Steintaf. Nürnberg, Bauer & Raspe. Subscr.-Pr. à M. 6.; Einzelpr. à M. 7. 50.

Schrift, Druck u. graphische Künste.

Adeline, J. Rouen disparu. 20 eaux-fortes, précédées d'une notice illustrée. 10 livr. 4°, 17 p. et 20 pl. Rouen, Augé. Ch. livr. 2 fr. 50 c. Tiré à 125 exempl. num. et paraphés par l'auteur, plus deux numéros doubles, 124 B et 125 B, pour le dépôt légal. Les exempl. pour l'éditeur ont été num. en noir, de 1 à 100; les 25 exempl. pour l'auteur ont été num. en rouge, de 1 à 25. Les eaux-fortes sont tirées sur chine; 2 exempl. d'auteur (Nos 1 et 2) renferment une série de planches tirées en noir sur pap. du Japon et en bistre sur pap. Whatman.

— — Rouen qui s'en va. 20 eaux-fortes, précédées d'une notice illustrée. Livr. 1 à 5. 4°, 10 pl. Rouen, Augé. Chaque livr. renferme 2 eaux-fortes tirées sur chine monté, par A. Salomon (de Paris). — Le Titre, le Texte illustré et la table des matières paraitront avec la 10e livr. Tiré à petit nombre et num.

Alary, J. Gutenberg et l'imprimerie typographique. 8°, 56 p. Paris, imp. Jousset. 35 c.

Album Boetzel. Les Artistes modernes. Le Salon. 6e année. 1869—1875. Paris, imp. Lahure.

Alphabete u. Zierschriften. qu. 8°. (8 Steintaf.) Annaberg, Rudolph & Dieterici. 50 Pf.

Alt, F. u. R. Album v. Wien. Nach Aquarell-

gemälden. 13 Ansichten in Oelfarbendr. 2. wohlfeilere Ausg. qu. gr. f°. Wien, Hölzel. M. 24; in Leinw.-Mappe M. 36.

Aunt Louisa's Choice Present. Comprising Famous Horses, Noted Horses, Famous Dogs, Noted Dogs. By Herring and Landseer. 24 Pictures, Printed in Colours by J. Butterfield; with descriptive Letterpress. 4°. 5 s. (Warne.)

Bibel, die, od. die heilige Schrift d. Alten und neuen Testaments, nach der deutschen Uebersetzg. v. M. Luther. Pracht-Ausg., m. 230 grossen Bildern illustrirt v. G. Doré. 4. Aufl. 40.—62. (Schluss-)Lfg. f°. M. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. Stuttgart, Hallberger. à M. 1. 20.

Bida, M. The Authorised Version of the Four Gospels with Bida's illustrations. 2 vols. f°. L. 12. 12 s. (Low.)

— — The Four Gospels: Authorised Version, Part 4, St. Luke. f°. 63 s. (Low.)

Bilder aus Elsass-Lothringen. Orig.-Zeichn. v. R. Assmus, Schildergn. v. K. Stieler. Holzschn. aus den Ateliers v. A. Closs, Brend'amour u. A. Initialen v. Jul. Schnorr. 1.—4. Lfg. hoch 4° (m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Neff. à M. 1. 25.

Birch, W. de Grey. History, Art and Palaeography of the Manuscript styled the Utrecht Psalter. 8°. 12 s. (Bagster.)

Brawaert, M. E. Recherches sur la vie et l'oeuvre du graveur troyen Philippe Thomassin. 18°, 135 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. — Extr. des Mém. de la Soc. académique de l'Aube, t. 40, 1876.

Carnandet, J. Les Manuscrits de l'église St. Jean-Baptiste de Chaumont. 8°, 32 p. St. Dizier, Carnandet. Pap. vergé.

Corio, L. Cenni storici riguardanti l'arte tipografica: biographie. Roma, tip. Elzeviriana. 32°, p. 40. L. 1.

Darstellungen, 48, aus dem Alten u. Neuen Testament in Holzschn. m. beigefügtem biblischem Text. qu. gr. 4°. 48 Bl. Freiburg i/B., Herder. M. 5.

Desbarreaux-Bernard. Etablissement de l'imprimerie dans la province de Languedoc. 8°, 430 p. et 11 pl. Toulouse, Privat. — Extr. du t. 7 de l'Histoire gén. de Languedoc, éd. par M. E. Privat. — Tiré à 104 exempl. num. à la presse: Nos 1 et 2, sur pap. fil, à la cuve; Nos 3 et 4, sur pap. vélin; Nos 5 à 104, sur pap. fil, à la mécanique.

Dichtung, deutsche, in Bildern. I. H. Heine: Du bist wie e. Blume etc. gr. 4° (1 Steintaf. m. 1 Bl. Text.) Leipzig, Dölling. 30 Pf.

Diegerick, A. Notes sur l'origine de la typographie courtraisienne. 8°, 12 p. Bruges, imp A. de Zuttere. — Extr. des Ann. de la Soc. d'émulation, pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. 4e série. Tome I.

Dürer's, A., Randzeichnungen aus dem Gebetbuche d. Kaisers Maximilian I. 45 (lith. u. chromolith.) Blätter. Imp.-4°. München, Franz. In Mappe. M. 40.

Duplessis, G. Mémoire sur vingt-quatre estampes italiennes du XVe siècle, désignées sous le nom d'estampes de la collection Otto. 8°, 21 p. et grav. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. — Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 36.

English Scenery, Illustrated by eminent British Artists. With 21 Steel Plates, described by J. G. Wood. f°. 31 s. 6 d. (Virtue.)

Erinnerung an die Kaisertage in Leipzig, 5.—8. Septbr. 1876. qu. 8°. 10 Photogr. m. Text 4 S. Leipzig, Weber. M. 12.; in Leinw.-Carton m. Vergrösserungsglas M. 15.

Europe, picturesque. The british isles. Part 11—15. gr. 4°. 1. Bd. S. 241—288 u. 2. Bd. S. 1—72 m. eingedr. Holzschn. u. je 1 Stahlst. London. Dresden, Meinhold & Söhne. à M. 3.

Fagan, L. Handbook to the Department of Prints and Drawings in the British Museum, with Introduction and Notices of the various Schools, Italian, German, Dutch, Flemish, Spanish, French, and English. 8°, p. 280. 9 s. (Bell & Sons.)

Famous Dogs. From Paintings by Landseer. 4°. 1 s. (Aunt Louisa's Toy Books.) (Warne.)

Famous Horses. From Paintings by Herring. 4°. 1 s. (Aunt Louisa's Toy Books.) (Warne.)

Faure, F. Vulgarisation de la photographie au charbon. Procédé simplifié par le papier de support A. F. Formules et manipulations pour obtenir les épreuves mates et émaillées, les vitraux, les presse-papier, etc. 8°. p. 13. Lille, imp. Vitet-Gérard.

Fertiault, F. Les Amoureux du livre. Sonnets d'un bibliophile. Fantaisies d'un bibliomane. Commandements du bibliophile. Bibliophiliana. Notes et anecdotes. Tables et index analytiques. Préface du bibliophile Jacob (Paul Lacroix). 16 eaux-fortes par J. Chevrier. 8°, XL—400 p. Paris, Claudin. 30 fr. — Tiré à petit nombre sur pap. vergé à la forme. — Titre rouge et noir.

Forestié, E. Les Débuts de l'imprimerie à Montauban (1518—1526). 8°, 21 p. Montauban, imp. Forestié neveu.

Fortier, G. La Photolithographie, son origine, ses procédés, ses applications. 8°, 74 p. et 3 pl. Paris, Gauthier-Villars. 3 fr. 50 c.

Freiligrath, F. Der alte Matrose. Nach dem Engl. v. Coleridge. Illustrirt v. G. Doré. gr. f°, 12 S. m. 38 Holzschntaf. Leipzig 1877, Amelang. Geb. m. Goldschn. M. 50.

Freytag, Ph. Wartburg-Erinnerungen. Ein neuer Cicerone f. Wartburgpilger. Mit e. Titelbild u. 11 Bildern in Holzschn. nach den Originalen von M v. Schwind. gr. 8°, VI. 78 S. Leipzig, G. Wigand. M. 2. 25.

Frommann, E. Aufsätze z. Geschichte d. Buchhandels im 16. Jahrh. 1. Hft. Frankreich. 8°, IV—111 S. Jena, E. Frommann. M. 2. 40.

Gaffarel, P. Etude sur un portulan inédit de la Bibliothèque de Dijon. 4°, 51 p. Dijon, imp. Jobard.

Goethe's Faust. 1. Thl. Mit Bildern u. Zeichngn. von A. v. Kreling. 7. Lfg. f°, S. 105—120 m. eingedr. Holzschn. München, Bruckmann. M. 7. 50; 1—7.: M. 82. 50.

Goethe's Faust. 1. Thl. Illustrirt in 50 Cartons v. A. Liezen-Mayer. Mit Ornamenten von R. Seitz. Ausgeführt in 13 Stahl- u. Kpfrst. v. J. Bankel, J. F. Deininger, G. Goldberg, E. Forberg, Fr. Ludy. Die Cartons auf Holz gezeichn. v. W. Hecht. Holzschn. v. W. Hechts xylogr. Institut. 1.—12. (Schluss-)Lfg. gr. f°. S. 1—159. München, Stroefer & Kirchner. à M. 9.

Goethe-Galerie. Charaktere aus Goethe's Werken. Gezeichnet v. F. Pecht u. A. v. Ramberg. 50 Blätter in Stahlst. Mit erläut. Texte v. F. Pecht. Octav-Ausg. 2. Aufl. In 20 Lfgn. 1. u. 2. Lfg. 8°. 6 Stahlst. m. 18 S. Text. Leipzig, Brockhaus. à 60 Pf.

Goethe's Hermann u. Dorothea, m. 8 Bildern v. A. Frhr. v. Ramberg, nach den Orig.-Oelgemälden photogr. v. F. Hanfstängl. 4°, 67 S. Berlin, Grote. M. 20.

Graphic (The) Portfolio: a Selection from the admired Engravings which have appeared in the Graphic, and a Description of the Art of Wood Engraving. With num. Illustr. f°. 21 s.

Goncourt, E. de. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé de P. P. Prud'hon. 8°, VIII—378 p. Paris, Rapilly.

Gsell-Fels, Th. Die Schweiz. Mit Bildern u. Zeichngn. in eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) v. A. Anker, A. Bachelin, J. Baimer etc. 8.–12. Lfg. f°. München, Bruckmann. à M. 2.

Hamerton. 18 Etchings by English, French, and German Artists, with Notes by Ph. G. Hamerton. f°. 31 s. 6 d. (Seeley.)

Hammer, G. Hubertus-Bilder. Ein Album f. Jäger u. Jagdfreunde. 2. umgearb. u. verm. Aufl. Mit 4 Bildern in Farbendr. u. 65 (eingedr.) Holzschn., ausgeführt v. H. Bürkner. gr. 4°, IV–74 S. Glogau, Flemming. M. 10. 50.

Handbook of Illuminated Initial Letters from the 6th to the 18th Century, containing 363 Examples: and Manuscript Missal and Monumental Alphabets from the Christian Era to the 17th Century, containing 155 Examples. 1 vol. oblong 4°. 12 s. (Newbery.)

Havard, H. Amsterdam et Venise. Ouvrage enrichi de 7 eaux-fortes par L. Flameng et Gaucherel, et de 124 grav. sur bois. gr. 8°, 642 p. Paris, Plon et Cie. fr. 20.

Héliogravure Amand-Durand. Eaux-fortes et gravures des maîtres anciens tirées des collections les plus célèbres et publiées avec le concours d'Edouard Lièvre. Notes par G. Duplessis. 6e vol. 1re et 2e série. Paris, Goupil et Cie.

Heliogravure Amand-Durand. Etudes et croquis de Th. Rousseau, reproduits et publiés par Amand-Durand, avec le concours d'A. Sensier. Paris, Goupil et Cie.

Homer's Odyssee, Vossische Uebersetzung. Mit 40 Orig.-Compositionen von F. Preller, in Holzschn. ausgeführt v. R. Brend'amour u. K. Oertel. 3. Aufl. f°, 311 S. Leipzig 1877, A. Dürr. M. 30.

Homer's Werke (Ilias u. Odyssee), übers. v. J. H. Voss. Mit 25 Radirgn. nach Zeichngn. v. B. Genelli. Neue Ausg. in 1 Bde. 2. Lfg. Lex.-8°, S. 97 192. Stuttgart, Cotta. à M. 1. 50.

Italy, from the Alps to Mount Etna. Translated by F. E. Trollope, and ed. by T. A. Trollope, illustr. with upwards of 100 full-page and 300 smaller engravings. f°, p. 470. 63 s. (Chapman & Hall.)

Jullien de La Boullaye, E. Etude sur la vie et sur l'oeuvre de Jean Duvet, dit le maître à la Licorne. 8°, 148 p. et grav. Paris, Rapilly.

Katzen-Raphael, der. 12 Blätter Katzengruppen, nach G. Mind radirt v. L. Bellon. E. Eichens, F. Hegi, A. Hüssener, R. Reyher u. A. Schrödter. Nebst e. kurzen Lebensskizze Mind's u. der Novellette: „Der Katzen-Raphael" v. F. Frhrn. Gaudy. 2. (Titel-)Ausg. gr. 4°. IV–28 S. m. 12 Kpfrst. Berlin 1861, Schroeder. M. 9.

Keller, H. Panorama vom Rigi-Kulm. Kpfrst. qu. gr. f°. Zürich, Keller M. 1. 60.

Konewka, P. Album. 6 Silhouetten (Holzschn.-taf.) 8. Aufl. gr. 4°. Berlin 1877, Paetel. M. 3.

Kuchen, T. Our names. qu. f°. 28 Steintaf. m. Monogrammen. Frankfurt a/M., Jügel's Nachf. Geb. m. Goldschn. M. 20.

La Fontaine. Fables. Illustrations de Grandville reportées sur bois par A. Desperet, grav. par Brend'amour. 240 sujets (un pour ch. fable) et un frontispice. 18°, X–512p. Tours, Mame et fils.

Lafontaine's Fabeln, übers. v. E. Dohm. Illustrirt v. G. Doré. 14.–25. Lfg. f°. 1. Bd. S. 209-304 u. 2. Bd. S. 1–96 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. Berlin, Moeser. à M. 2.

Leitschuh, F. Josef Heller (1798–1849) in seiner Bedeutung f. die Kunstgeschichte. Vortrag, geh. am Geburtstage Hellers 1876. gr. 8°. 19 S. Bamberg, Buchner. 40 Pf.

Leutemann, H. 12 Thierbilder. Chromolith. Imp.-f°. Leipzig, Refelshöfer in Comm. M. 12.; einzelne Blätter à M. 1. 20.; auf stärkerem Papier m. Schutzrand M. 16; einzelne Blätter à M. 1. 60.

Liesegang, P. E. Der Kohle-Druck. 4. Aufl. 8°. IV–188 S. m. eingedr. Holzschn. Düsseldorf. (Berlin, Grieben.) geb. M. 6.

Lüttich, E. v. Deutsche Minnesänger in Bild u. Wort. Gestochen v. E. Forberg. Text v. H. Holland. In 6 Liefgn. 1. Lfg. gr. f°. VIII u. S. 27–39 m. 2 Kpfrst. Wien, Kaeser. M. 7. 50.

Malte-Brun, V. A. Un géographe français du XVIe siècle retrouvé. P. Descelliers et ses 2 portulans. 8°, 7 p. Paris, imp. Martinet. – Extr. du Bull. de la Soc. de géographie, sept. 1876.

Mannfeld, B. Durch's deutsche Land. Malerische Stätten aus Deutschland u. Oesterreich. In Orig.-Radirgn. Nebst Text, red. v. A. Fendler. 5. u. 6. Lfg. f°. 10 Kpfrtaf. m. 11 Bl. Text. Berlin, A. Duncker. à M. 4.

Martini, P. Guida e spiegazione dei disegni di Francesco Scaramuzzo illustrativi della Divina Commedia. Memoria. Parma, tip. G. Ferrari e figlio. 16°, p. 80.

Nagler, G. K. Die Monogrammisten und diejenigen bekannten u. unbekannten Künstler, welche sich zur Bezeichng. ihrer Werke e. figürl. Zeichens, der Initialen d. Namens, der Abbreviatur desselben etc. bedient haben. Fortgesetzt v. A. Andresen. Nach dem Tode beider fortgesetzt v. C. Clauss. 5. Bd. 1. Hft. gr. 8°. 96 S. München, Franz. M. 2. 80. I–IV. 11 u. V, 1: M. 96. 80.

Monckhoven, D. V. Traité pratique de photographie au charbon. gr. 8°, 104 p. avec fig. Gand, Ad. Hoste. 5 fr.

Moriondo, L. La stampa in America: note tecniche raccolte all' Esposizione di Filadelfia, e in una visita ad alcune delle principali tipografie. Torino, stamp. dell' Unione Tipografico-Editrice. 8°, p. 32. L. 1.

Müller, P. Sammlung v. Monogrammen. 2 Aufl. In 8 Lfgn. 1. Lfg. 4°. (10 Steintaf.) Stuttgart, Nübling. M. 3.

Noted Dogs. From Paintings by Landseer. 4°. 1 s. (Aunt Louisa's Toy Books.) (Warne.)

Noted Horses. From Paintings by Herring. 4°. 1 s. (Aunt Louisa's Toy Books.) (Warne.)

Pannier, L. Note sur les cartes et plans de Paris et de l'Ile-de-France exposés dans la galerie Mazarine de la Bibliothèque nationale. 8°, 14 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. — Extr. du Bull. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, livr. de juillet-août 1875; sur pap. vergé. — Ne peut être mis en vente.

Richter, L. Biblische Bilder. Mit einleit. Vorwort u. beigefügten Versen v. J. Sturm. 4°. 22 Holzschntaf. m. 22 Bl. Text. Basel, Riehm. M. 10.

— — Deutsche Art u. Sitte. Ernst u. Scherz. In Holzschn. nach Orig.-Zeichngn. Hrsg. v. G. Scherer. gr. 4°, 34 Bl. Leipzig, A. Dürr. M. 3.

Ridinger, J. E. Jagd-Album. Hirsch-Abnormitäten, interessante Hatzen u. seltene Jagdthiere. Nach den Orig.-Radirgn. photogr. v. C. Schauer Nachf. 2. Serie. 15.–18. Lfg. gr. 4°. à 4 Photogr. Berlin, Lichtwerck. à M. 4. 50.

Rheinfahrt. Von den Quellen d. Rheins bis zum Meere. Schilderungen v. K. Stieler, H. Wachenhusen u. F. W. Hackländer. Illustrirt v. R. Püttner, A. Baur, C. F. Deiker etc. Holzschn. v. A. Closs. 18.—27. (Schluss-)Lfg. f°. S. 249—344 m. eingedr. Holzschn- u. Holzschntaf. Stuttgart, Kröner. à M. 1. 50.; cplt. M. 60.

Rosenthal, L. Landschafts- u. Städtebilder aus Südamerika. Nach der Natur aufgenommen. In Photogr. m. erläut. Text. 5.—8. (Schluss-) Lfg. gr. 4°. 14 Photogr. u. 7 S. Text. Berlin, Lichtwerck. M. 15.; cplt. M. 45.

Ruthner, A. v. Das Kaiserthum Oesterreich u. Königr. Ungarn in malerischen Orig.-Ansichten seiner reizendsten Landschaften und grossartigsten Naturschönheiten, seiner bedeutendsten Städte u. ausgezeichnetsten Bauwerke in photographisch treu ausgeführten Stahlstichen. Mit beschreib. Text seiner Geschichte, seines Culturlebens und seiner Topographie. 54.—59. Lfg. hoch 4°. S. 225—320. m. je 3 Stahlst. Wien, Perles. à M. 1.; feine Ausg. à M. 1. 80.; Künstler-Ausg. Imp.-4 à M. 1. 80.; Pracht-Ausg. Imp.-4° à M. 3.

Salon de 1876 (éd. gr. in f°). Paris, phot. Goupil et Cie.

Scherr, J. Germania. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens. Kulturgeschichtlich geschildert. Mit Bildern der ersten deutschen Künstler in eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. In ca. 28 Hftn. 1.—9. Hft. f°. 112 S. Stuttgart, Spemann. à M. 1. 50.

Scheuren, C. Vom deutschen Rhein. Mit landschaftl. und architekton. Ansichten nebst Illustr. zu rhein. Dichtgn. 1.—12. (Schluss-) Lfg. qu. gr. f°. à 2 color. Steintaf. u. 2 Chromolith. Düsseldorf, Breidenbach & Baumann. M. 7. 50.; cplt. in Mappe M. 120.

Schreibhefte m. Vorschriften v. hannover'schen Lehrer-Verein. Deutsche Schrift. 8. Hft. 4° 24 S. Hannover, Helwing's Verl. 12 Pf.

Schrift, die heilige, d. Alten u. Neuen Testamentes. Aus der Vulgata übers. von J. F. v. Allioli. Enth. den vom apostol. Stuhle approbirten vollständ. Text u. e. aus den v. höchster Autorität ebenfalls gebilligten Anmerkgn. d. grösseren Allioli'schen Bibelwerks v. dem Verf. selbst besorgte abgekürzte Erläuterung jenes Textes. Pracht-Ausg. m. 230 grossen Bildern illustrirt v. G. Doré. 4. Aufl. 40.—54. Lfg. f°. (A. T. Sp. 929—1252 u. N. T. Sp. 1—32 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf.) Stuttgart, Hallberger. à M. 1. 20.

Schweizerland, das. Eine Sommerfahrt durch Gebirg u. Thal. In Schildrgn. v. W. Kaden, m. Bild. v. G. Bauernfeind, A. Braith, Al. Calame etc. Holzschnitte v. A. Closs. 6.—10. Lfg. f°. S. 81—160 m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. Stuttgart, Engelhorn. M. 2.

Soennecken, F. Lehrplan f. Massen-Unterricht in der Rundschrift unter Zugrundlegung der Schulhefte. 4. verb. u. verm. Aufl. 8°, 11 S. Bonn, Soennecken. 30 Pf.

Stieler, E., E. **Paulus,** W. **Kaden.** Italia: viaggio pittoresco dall' Alpi all' Etna. Milano, stab. Frat. Treves. Un vol. in 4°, p. 512 con 240 incis. intercalate nel testo e 72 quadri staccati. L. 50.

Tennyson's Enoch Arden. Deutsch v. A. Strodtmann, illustr. v. P. Thumann. gr. 4. 71 S. m. eingedr. Holzschn. u. Holzschntaf. Berlin, Grote. M. 15.

Thienemann, G. A. W. Leben u. Wirken d. unvergleichlichen Thiermalers u. Kupferstechers J. E. Ridinger. 3. Nachtrag v. H. Graf Stillfried. gr. 8, 30 S. Leipzig, Barth. M. 2. 80.; Hauptwerk m. 1.—3. Nachtr. M. 12. 70.

Unger, W., en anderen. Diamanten-Novellen door G. Keller. f°. 4 en 173 bl. met 10 etsen. Leiden, A. W. Sijthoff. 1877. f. 13. 50.

Wandermappe. Ein Künstler- u. Familienalbum. 36 Orig.-Handzeichngn. der neueren Schule in Feder u. Blei, Kreide u. Kohle. Durch Lichtdr. veröffentlicht, mit erläut. Text. 1. Samml. f° 4 Bl. Text. München, A. Ackermann. M. 60.

Willshire, W. H. Introduction to the Study and Collection of Ancient Prints. 2nd edit. revised and enlarged. 2 vols. 8°, p. 700. 28 S. (Ellis & W.)

Zangemeister, C. et G. **Wattenbach,** exempla codicum latinorum litteris majusculis scriptorum. f°. 50 photograph. Taf. m. Text. VIII, 12 S. Heidelberg, Koester. M. 60.

Kunstindustrie.

Archiv f. ornamentale Kunst. Hrsg. m. Unterstützg. d. königl. preuss. Ministeriums f. Handel, Gewerbe u. öffentl. Arbeiten. Red. durch M. Gropius. Mit erläut. Text v. L. Lohde. 8. Hft. gr. f°. 7 Steintaf. u. Chromolith. m. 1 Bl Text. Berlin, Winckelmann & Söhne. à M. 3.

Aubriot, E. Historique du journal le Joaillier, bulletin bimensuel de la bijouterie, de la joaillerie, de l'orfèvrerie, de l'horlogerie de Paris et des parties qui se rattachent à ces industries. 8°, 176 p. Paris, imp. Masquin et Cie. — Offert aux abonnés du journ. en remboursement de l'abonnement non servi.

Bäumer, W. Marmor u. Mosaik in der Architektur. Vortrag, geh. im Saale d. „niederösterreich. Gewerbevereines“ am 8. Febr. 1875. [Aus: „Wochenschr. d. niederösterr. Gewerbevereines“.] gr. 4°, 11 S. Wien 1875. Leipzig, T. O. Weigel. M. 1.

Bigot, P. Travaux de terrasse, maçonnerie, carrelage, pavage et couvertures en tuiles. Série de prix, avec sous-détails, applicable aux travaux de province. 4°, 89 p. Melun, imp. Lebrun.

Blanc, Ch. Art in Ornament and Dress. Translated from the French. With Illustr. 8°, p. 280. 10 s. 6 d. (Chapman.)

Bourbon, G. Les Statuts des corporations professionelles de Montauban au commencement du XVII° siècle. Suivi de: les Armes de la corporation de Montauban; par M. Pottier. 8°, 20 p. et 2 pl. Montauban, imp. Forestié.

British Manufacturing Industries. Edited by G. Ph. Bevan. Jewellery, by G. Wallis; Gold Working, by Ch. Boutell; Watches and Clocks by F. J. Britten; Musical Instruments, by E. F. Rimbault; Cutlery, by F. Callis. 12°, p. 188. 3 s. 6 d. (Stanford.)

Broersma, H. L. Het ornament, of de leer der versiering in de theorie en de praktijk van de kunstnijverheid. 1° afl. 8° (bl. 1—32 met 4 gelith. pl.) Amsterdam, A. Akkeringa. Bij inteek per afl. f. 90. Compl. in 10 à 11 afl. met 41 pl.

Bucher, B. Die Kunst im Handwerk. Vademecum f. Besucher kunstgewerbl. Museen, Ausstellngn. etc. 2. verb. Aufl. Mit 22 (eingedr.) Holzschn. gr. 16°, VIII—204 S. Wien, Braumüller. M. 3.

— — Geschichte der technischen Künste. Im Verein m. J. Brinckmann, A. Ilg, J. Lessing, F. Lippmann, H. Rollet hrsg. 9. Lfg. Lex.-8°. 2. Bd. S. 1—48 m. 1 Lichtdr. Stuttgart, Spemann. à M. 2.

Buquet, A. Notice sur l'origine et l'état actue

de la gravure industrielle. 8o, 8 p. Rouen, imp. Deshays. — Extr. du Bull. de la Soc. industrielle de Rouen, 1875.

Burg, A. R van der, u. P. van der **Burg.** Handbuch zur Methode der Holz- u. Marmor-Malerei. In 12 Lfgn. 1.–3. Lfg. fo. à 1 Steintaf. u. 2 Chromolith. m. 2 Bl. Text. Rotterdam, van Hengel & Eeltjes. à M. 6.

— — Handleiding tot de methode van het hout- en marmerschilderen, zooals die theoretisch en practisch wordt geleerd en toegepast op de schilderschool. Bekroond: 1870. Londen. 2e prijs. — 1873. Weenen. Fortschritts-Medaille. Toegelicht door platen in Kleurendruk, vervaardigd ter koninklijke steendrukkerij van Amand te Amsterdam. fo. 1e en 2e afl. 8 bl. met 6 gelith. pl. Rotterdam, P. M. Bazendijk. Compl. in 12 afl. Per afl. f. 3.

Castel, A. Les tapisseries. Ouvrage illustré de 22 vign. sur bois par P. Sellier. 18o, 320 p. Paris, Hachette et Cie. 2 fr. 25 c. Bibliothéque des merveilles.

Chaffers, W. Marks and Monograms in Pottery and Porcelain of the Renaissance and Modern Periods. 6th edit. revised and considerably augmented, with upwards of 3000 Marks and Illustr. 8o, p. 1042. 42 s. (Bickers.)

Charles, R. La Fonte des chloches de la Ferté-Bernard au XVIe siècle. 8o, 8 p. Le Mans, imp. Leguicheux-Gallienne.

Christmann, F. Kunstgeschichtliches Musterbuch. Eine Sammlg. v. Darstellgn. aus der Architektur, Sculptur, Malerei u. den verschiedenen techn. Künsten u. Kunstgewerben. In Farbendr. Mit erläut. Text. 1. Bd. In 12 Lfgn. 1.—4. Lfg. qu. gr. 4o. à 4 Chromolith. Frankfurt a/M., Dondorf. à M. 2.

Colas, M. C. Rapport sur l'exposition de dentelles organisée à Caen, à l'occasion du concours régional de 1875, et notice historique sur l'industrie de la dentelle. 8o, 52 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. — Extr. du Bull. de la Soc. d'agriculture et de commerce de Caen.

Contreras, J M. Discurso acerca de la influencia de las artes en la industria, leido en el Conservatorio de artes, Escuela nacional de comercio, artes y oficios, en la apertura del curso de 1876 á 1877. Madrid, impr. y fund. de M. Tello. 4o, 32 p. No se ha puesto á la venta.

Corrodi, A. Studien zur Pflanzenornamentik. qu. gr. 4o. 16 lith. u. chromolith Taf. m. 1 Bl. Text. Leipzig, Barth. In Mappe. M. 8.

Costumes historiques. Par A. H. Paris, imp. lith. Becquet.

Costumes nationaux. Par Stop. Paris, imp. lith. Becquet.

Davillier, le baron Ch. Une manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors sous le règne de Louis XIV. Documents inédits sur cette fabrique et sur celle de Beauvais 8o, 45 p. Paris, A. Aubry. 5 fr. — Tiré à petit nombre sur pap. vergé. Titre rouge et noir.

Davidson, E, A. A Practical Manual of House Painting, Graining, Marbling, and Sign Writing. 2nd edit. carefully revised. 12o, p. 400. 6 s (Lockwood.)

Diehl, N. L. Die Geigenmacher der alten italienischen Schule. Eine Uebersicht aller bekannten italien. Geigenmacher der alten Schule, Charakteristik ihrer Arbeiten; getreue Abbildg. der v. den Hervorragendsten unter ihnen gebrauchten Zettel in den Instrumenten, nebst e. vorausgeh. Abhandlg. üb. den Ursprung der Geige etc. 3. Aufl. gr. 16o, 45 S. Hamburg, Richter. M. 1. 50.

Dubouché, A. La Céramique contemporaine à l'Exposition de l'Union centrale des beaux-arts. fo, 14 p. avec vign. Paris, imp. Quantin et Cie. — Extr. de l'Art.

Eberlein, G. Der Werkzeichner. Ein prakt. Handbuch zum Zeichnen u. Entwerfen goth. Masswerke, Profile etc. f. den Selbstunterricht u. zum Gebrauch f. techn. Schulen. 2. verm. Aufl. Lex.-8o. 64 Steintaf. Nürnberg, Lotzbeck. M. 4.

Elm, H. Der Laubsägearbeiter. Illustrirter Wegweiser u. Rathgeber bei Erlerng. u. Ausübg. der Laubsägearbeit u. der damit verwandten Kunstarbeiten. 8o, VIII—167 S. m eingedr. Holzschn. u. lith. Taf. Leipzig, M. Schäfer. M. 1. 50.

Fehrmann, E. G. Album f. Baudecoration und Zimmerschmuck. Sammlung v. figürl. u. ornamentalen Baudecorationen, sowie Motive f Ornamente aus der Pflanzen- u. Thierwelt nach Naturabgüssen u. Zeichngn. 7.—10. Lfg. fo. à 6 Bl. in Lichtdr. Dresden, Gilbers. à M. 5

Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens d. Münchener Kunstgewerbevereins. Auf Veranlassg. d. Directoriums u. unter Mitwirkg. d. liter. Commission d Comité's red. v F. Reber. Mit eingedr. Holzschn.-Illustr. v. F. Barth, in Holz geschn. v. W. Hecht. gr. 4o, 46 S. München, A Ackermann. M. 3. 60

Fléchey, M. Notice sur la découverte et la restauration d'une mosaïque de l'époque gallo-romaine trouvée à Paisy-Cosdon, canton d'Aix-en-Othe, dép. de l'Aube. 8o, 10 p. Troyes. imp. Dufour-Bouquot. — Extr. du Bull. des travaux de la Soc. des architectes du dép. de l'Aube, pour être joint à la fin du 1er bull.

Forestié, E. Les Anciennes faïenceries de Montauban, Ardus, Negrepelisse, Auvillar, Bressols, Beaumont, etc. (Tarn-et-Garonne). Ed. revue et augm. 8o, 248 p. et 21 pl. Montauban, imp. Forestié neveu. 10 fr.

Friedmann, B. Die Arbeiten d. Schlossers in 42 lith. Foliotaf. m. 576 Abbildgn. enth. Vorlagen zu Thürbändern u. Beschlägen, Bändern an Schrankthüren etc. in den gangbarsten Formen u. verschiedensten Stylarten m. erklär. Text. 4. gänzl. umgearb. Aufl. v. Reimann - Graef „Der moderne Schlosser". gr. 4o, III—10 S. Weimar. B. F. Voigt. M. 10.

Froehner, W. Anatomie des vases antiques. 8o, 42 p. Paris, Detaille.

Garrett, R. and A. Suggestions for House Decoration in Painting Woodwork and Furniture. 12o, p. 86. 2 s. 6 d. (Art at Home Series.) (Macmillan.)

Gee, G. E. The Practical Gold Worker; or, the Goldsmith's and Jeweller's Instructor in the Art of Alloying, Melting, Reducing, Colouring, Collecting, and Refining; the Processes of Manipulation, Recovery of Waste, Chemical and Physical Properties of Gold, with a new System of Mixing its Alloys, Solders, Enamels, and other useful Rules and Recipes. 8o, p. 240. 7 s. 6 d. (Lockwoods.)

Gessert, M. A. Rudimentary Treatise on the Art of Glass Staining. To which is added an Appendix on the Art of Enamelling. 3rd edit. 12o, p. 116. 2 s. 6 d. (Weale's Series.) (Lockwood.)

Gewerbe, Industrie u. Handel d. Meininger Oberlandes in ihrer historischen Entwickelung. 2. Lfg. Von 1595–1625. Mit 1 lith. Landkarte in qu. gr. 4o. gr. 8o, S. 33–64. Hildburghausen, Kesselring. M. 2; 1 u. 2: M. 3.

Glöckler, C. Vorlagen-Werk zur stilistischen Ausbildung von Möbelschreinern, Tapezierern, Dekorateuren u. zum Gebrauch in gewerbl. Fortbildungsschulen, sowie zur Selbstbelehrg. Nach Orig.-Arbeiten aus allen Kunstepochen unter Leitg. der königl. württemberg. Centralbehörden f. Gewerbe u. Handel u. f. die gewerbl. Fortbildungsschulen zusammengestellt u. gezeichnet. In 6 Lfgn. 1. Lfg. gr. fo. 10 Steintaf. u. 15 lith. Detailblätter in Imp.-fo. Stuttgart, Nitzschke. In Mappe. M. 18.

Graef, A. Musterzeichnungen v. Möbelverzierungen u. Holzschnitt-Arbeiten aller Art in natürl. Grösse f. Holzbildhauer, Möbelfabrikanten, Instrumentenmacher etc. Enth. Wildgehänge, Schrank-, Sopha-, Stuhl- u. Pianinoaufsätze etc. 40 Grossplano-Taf. in 4 Lfgn. 2. Lfg. gr. fo. 10 Steintaf. in Imp.-fo m. 2 S. Text. Weimar, B. F. Voigt. à M. 7 50.

Gruner, L. Vorbilder ornamentaler Kunst der italienischen Schulen d. 15. bis Anfang d. 17. Jahrh. 1. Lfg. Die Intarsiaturen im Sanctuario di San Martino zu Alzano Maggiore. gr. fo. 7 lith. u. chromolith. Taf. m. 1 Bl. Text. Leipzig, Arnold. M. 9.

Grux, H. Motive der Decorationsmalerei in den modernen Wohnungen. 9—12. (Schluss-)Lfg. fo. 21 Chromolith. m. 4 Bl. Text. Lüttich, Claesen. à M. 8.

Högg, E. Vorlagen-Werk zur stilistischen Ausbildung v. Gold-, Silber- u. Bronze-Arbeitern, Modelleuren, Graveuren, Ciseleuren etc. u. zum Gebrauch in gewerbl. Fortbildungsschulen, sowie zur Selbstbelehrg. Nach Orig.-Arbeiten aus allen Kunstepochen unter Leitg. der königl. württemb. Centralbehörden f. Gewerbe u. Handel u. f. die gewerbl. Fortbildungsschulen zusammengestellt u. gezeichnet. In 3 Lfgn. gr. fo. 10 Steintaf. Stuttgart, Nitzschke. In Mappe. M. 12.

Hooper, W. H. and **Phillips**, W. C. A Manual of Marks in Pottery and Porcelain: a Dictionary of easy reference. Sq.-16, p. 240. 4 s. 6 d. (Macmillan.)

Jacquemart. Histoire du mobilier, recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux; par A. Jacquemart. Avec une notice sur l'auteur par M. H. Barbet de Jouy. Ouvrage orné de plus de 200 eaux-fortes typogr., procédé Gillot, par J. Jacquemart. gr. 8o, IV—671 p. Paris, Hachette et Cie. 30 fr.

Jacquemin, R. Histoire générale du costume civil, religieux et militaire du IVe au XIXe siècle (315—1815). T. 1. 4o, 411 p. Paris, l'auteur, 16, rue Royer-Collard. 15 fr. — L'ouvrage formera 7 vol.

Jalabert-Lamotte, M. Notice historique sur l'arquebusérie de Saint-Etienne. 8o, 30 p, Saint-Etienne, Forestier.

Jalabert-Lamotte, M. ainé. Première notice sur l'arquebuserie de Saint-Etienne 8o, 44 p. Saint-Etienne, imp. Boë.

Jauslin, C. Historischer Zug zur Murtenschlachtfeier am 22. Juni 1876. Nach den Orig.-Costümezeichngn. v. A. Bachelin u. G. Roux componirt u. gezeichnet. qu. fo. 18 Holzschntaf. Bern, Buri & Jeker — Dalp. M. 2. 40.

Jauslin, C., et G. **Roux**. Quatrième centenaire de la bataille de Morat le 22 juin 1876. Album du cortège historique. Dessiné et peint d'après les costumes originaux. 1 livr. qu. gr. fo. 4 Chromolith. Bern, Buri & Jeker — Dalp. M. 3. 20.

— — 400jährige Jubelfeier der Schlacht bei Murten am 22. Juni 1876. Festalbum d. hist. Zuges. Nach den Originalien u. nach der Natur gezeichnet u. gemalt. 1. Lfg. qu. gr. fo. 4 Chromolith. Bern, Buri & Jeker — Dalp. M. 3. 20.

Java. Tooneelen uit het leven, karakterschetsen en kleederdrachten van Java's bewoners in afbeeldingen naar de natuur geteekend door E. Hardouin, met tekst van W. L. Ritter en een voorwoord van M. T. H. Perelaer. 1e afl. 4o. XII bl. en bl. 1—10 met een gekl. gelith. pl. Leiden, A. W. Sijthoff. Compl. in 16 afl. met 16 gekl. pl. f. — 30.

Industrie (l') verrière à Luneville. Exposé des causes de la chute de la verrerie de l'Est et de ce qu'il y aurait à faire pour la relever. 8o, 24 p. Luneville, imp. Robin.

Jones, W. Finger-Ring Lore: Historical, Legendary, Anecdotal. With numerous Illustr. 8o, p. 556. 7 s. 6 d. (Chatto & W.) Includes superstitious Ring Investiture, Secular and Ecclesiastical, Betrothal and Wedding Rings, Ring Tokens, etc., with illustr. of curious rings of all ages and countries.

Keller, F. Die rothe römische Töpferwaare m. besond. Rücksicht auf ihre Glasur. Eine kunstgewerbl. Skizze. gr. 8o, 28 S. m. 2 eingedr. Holzschn. Heidelberg, K. Groos. M. 1.

Kimbel, M. Der decorative Ausbau z. Benutzg. f. Malerei, Holz- u. Steinhauerei, Decoration, Bau- u. Kunst-Tischlerei, Schmiedekunst etc. 2. durchges. Ausg. 1—8. Lfg. gr. fo. à 5 Bl. in Lichtdr. Dresden, Gilbers. à M. 5.

Lami. Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels de la France contemporaine, contenant: le dessin, la gravure, l'architecture, l'ameublement, l'orfévrerie, les instruments de musique, etc.; les noms des artistes, fabricants et manufacturiers qui, de nos jours, se sont distingués; l'histoire sommaire des arts et métiers. Redigé par E. O. Lami. 1re livr. 4o, à 2 col., 24 p. Paris, P. Dupont.

Lange, E. u. J. **Bühlmann**. Die Anwendung d. Sgrafitto f. Façaden-Decoration. Nach italien. Orig.-Werken dargestellt u. bearb., unter Mitwirkg. v. weil. L. Lange. Neue Ausg. fo, 6 S. m 1 Steintaf. u. 4 Kpfrtaf. München, A. Ackermann. M. 4.

Le Breton, G. Exposition de Quimper. Les Faïences de Quimper et les Faïences de Rouen. 8o, 23 p. Rouen, imp. Lapierre.

Lecocq, G. Etude sur les faïences patriotiques au ballon. Illustrée par A. Tissandier. 8o. 21 p. Paris, Simon. Tiré à 200 exempl.

Leich, J. C. Handleiding tot het schilderen met waterverf en het houten porcelein-schilderen, naar de beste schrijvers voor Nederlanders bewerkt. 8o, 4 en 64 bl. Nieuwediep, L. A. Laureij. f. — 75.

Lemme, H. Der Wagenbauer. Neue deutsche Wagenbau-Zeichngn. in Ansichten, Grundrissen, Durchschnitten u. Lehrtafeln, nebst erklär. Text. Zeichenschule f. Wagenbau-Handwerker, Stellmacher, Schmiede etc. 1. Lfg. fo. 12 Steintaf. Mit Text. 8o, 34 S. Berlin, Grieben. M. 10.

Meylan, A. Flore de l'Helvétie. Costumes suisses avec une introduction. gr. 16o, 8 S. m. 14 Chromolith. Bern, Haller. cart. M. 5.

Michel, M. E. Essai sur l'histoire des faïences de Lyon, avec gravures dans le texte. gr. 8o, 19 p. et 4 pl. Lyon, Georg.

Milliet, E. Notices sur les faïences artistiques de Meillonas (Ain). 8o, 16 p. Bourg, Martin.

Modèles d'éventails (10 pl.). Par Mlles Agathe et Anna Jumon. Paris, imp. lith. Lemercier et Cie.

Motifs d'ornements pour roses, rosaces et médaillons des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (26 pl.). Par Pfnor. Paris, Ducher et Cie.

Müntz, E. Sulla manifattura degli Arazzi. Cenni storici raccolti e pubblicati dall' arazziere Cav. Pietro Gentili romano. Compte rendu. 8°, 7 p. Nogent-le-Rotrou. imp. Daupeley. — Extr. de la Revue critique d'histoire et de litt., 1875, n° 45.

Musée (le) du Louvre. Collection de 500 pl. gravées au burin par les sommités contemporaines, d'après les grands maîtres en peinture et en sculpture des diverses écoles. 1re livr. 12 fr. 50 c. Paris, imp. Félix-Hermet.

Notice sur les costumes de guerre. Musée d'artillerie. 8°, 31 p. Paris, imp. nat. 50 c.

Ornamentist, der kleine, f. Schmiedeeisen. [Aus: „Puls, Krug u. Perzel, Ornamentik f. Schlosser u. Architekten".] 36 Ornamente auf 38 lith. Taf. 2. Aufl. gr. 4°. (1 Bl. Text.) Gera 1877, Kanitz' Verl. M. 6.

Pfau, L. Kunst en godsdienst. Hun invloed op de beschaving. Uit het Hoogduitsch naar L. Pfau's freie Studiën. 8°, VIII en 192 bl. Amsterdam, M. M. Olivier. f. 1. 60.

Philbert, C. M. L'orgue du palais de l'industrie d'Amsterdam, la facture d'orgues moderne et la facture d'orgues Néerlandaise ancienne et contemporaine. 8°, 185 bl. met houtsneêfig. tusschen den tekst en houtsneêafb. van het orgel. Amsterdam, Binger fr. f. 2.

Planché, J. R. A Cyclopaedia of Costume; or, Dictionary of Dress. Including Notices of Contemporaneous Fashions on the Continent, and a General Chronological History of the Costumes of the Principal Countries of Europe from the Commencement of the Christian Era to the Accession of George III. 2 vols. Vol. 1, the Dictionary. 4°. 78 s. 6 d. (Chatto & W.)

Programme des écoles d'arts et métiers. 12°, 8 p. Paris, Delalain et fils. 20 c.

Puls, E., **A. Krug** u. **A. Pertzel.** Ornamentik f. Schlosser u. Architekten. Darstellung v. in Schmiede-Eisen ausgeführten Thoren, Thüren, Thürfüllgn. etc. 3. verb. Aufl. in 120 lith. Taf. u. 11 lith. Bogen Details in Imp.-f°, enth.: 170 Musterabbildgn. nach ausgeführten Arbeiten der bedeutendsten Architekten u. renommirtesten Kunst- und Bauschlossereien alter u. neuer Zeit. Zum prakt. Gebrauch hrsg. gr. 4. Mit 7 S. Text. Gera, Kanitz' Verl. M. 80.

Recueil de menuiserie pratique. 10e livr. Paris, imp. lith. Monrocq.

Reichenau, St. Der Tapezierer als Zimmer-Decorateur. Vorlagen zu Fensterbehängen, Kamin- u. Spiegel-Draperien etc. im modernsten Style. 4. Reihenfolge. 32 lith. Taf. in qu. gr. 4°. Weimar 1877, B. F. Voigt. à M. 4. 50.

Rion, A. Tous les genres. Travaux à l'aiguille avec 50 fig. Coutore, tricot. crochet, broderie, tapisserie, machine à coudre. 3e éd. 16°, 61 p. Boulogne (Seine), imp. J. Boyer. 10 c. Les bons livres.

Rivière, L. Nouveau procédé pour reproduire des dessins de broderies sur toutes espèces d'étoffes, suivi d'une collection de papiers de différentes couleurs. 16°, 10 p. Rochefort, imp. Triaud et Guy.

Schnütgen, A. Catalog e. Sammlung v. Geweben u. Stickereien d. Mittelalters u. der Renaissance auf 156 Tafeln, 773 Nummern umfassend. gr. 8°, 44 S. Köln, Boisserée. M. 1.

Schulze, F. O. Deutsche Kunstschmiedearbeiten verschiedener Stilepochen, nebst eigenen Entwürfen. Als Beitrag zur Förderg. der Kunst im Gewerbe hrsg. 1. Lfg. f°. 11 Steintaf. in f° u. Imp.-f°. Leipzig, Scholtze. M. 3.

Serres, M. H. Note sur l'origine et la destination de certaines poteries trouvées dans le lit de l'Adour, à Dax. 8°, 9 p. Dax, imp. Jestède. — Extr. du 3e bull. de la Soc. de Borda.

Talbert, B. J. Examples of Ancient and Modern Furniture. f°, 32 s. (Batsford.)

Tapisseries (les) de Liége et Madrid. Notes sur l'apocalypse d'Albert Durer ou de Roger Vanderweyden. 16°, 266 p. sur pap. vélin. Bruxelles, J. Gothier. 5 fr.

Vega, J. R. Manual del carpintero de muebles y edificios. Tratado completo de las artes de carpinteria y ebanisteria adornado con 212 lám. intercaladas. 3a ed. 2 vol. 18°, IX—493 p. Paris, Bouret et fils.

Vieilles décorations depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à Louis XVI, par Péquégnot. Paris, imp. Sarazin.

Walleneg, J. Die Laub-Sägerei, sowie die Einlege- u. Schnitzarbeit. Rationelle u. leichtfassl. Anleitg. f. Dilettanten. Nebst e. nach den besten Hilfsquellen bearb. Anweisg. zur Verschönerg. fert. Holzarbeiten durch Politur, Lackiren, Beizen, Bemalen des Holzes, Spritzarbeit u. Abziehen v. Kupferstichen auf Holz. Mit 23 lith. Taf., enth. 104 Fig. u. 3 lith. Beilagen in f°. gr. 8°, VIII -122 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 3.

Zschimmer, E. Vorlagen f. Holzmalerei. 2. Hft. f°. 8 Chromolith. Leipzig, Glaser & Garte. à M. 6.

Museen, Ausstellungen etc.

Accademia (R.) di Belle Arti in Milano. Esposizione delle opere di belle arti nel palazzo di Brera: anno 1876. Ed. ufficiale. Milano, tip. A. Lombardi. 16°, p. 94.

Album illustré des expositions françaises et étrangères, 1875. Livre d'or des arts, de l'agriculture et de l'industrie. 4°, 272 p. Boulogne (Seine), imp. J. Boyer. 25 fr.

André, M. A. Catalogue raisonné du musée d'archéologie et de céramique et du musée lapidaire de la ville de Rennes. 2e éd., revue et augmentée. 8°, 518 p. Rennes, imp. Leroy fils.

Aufnahmen, photographische, aus der Dresdener Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten 1875. Nach Auswahl des Comité's in Schnellpressen-Lichtdruck ausgeführt von Römmler & Jonas. 2—24. Lfg. (112 Bl.) Dresden, Gilbers. à M. 5. —; cplt. in Mappe M. 120. —.

Beaurin, Ch. Salon de 1876. Croissance supérieure de la sculpture. 8°, 19 p. St.-Germain, imp. Bardin. — Extr. de l'Artiste du 1er juin 1876.

Berg, F. de. L'Exposition universelle de 1878 au Palais de cristal du rond-point de Courbevoie. Requête urgente à MM. les sénateurs et à MM. les députés. 8°, 16 p. Paris, imp. Chamerot.

Bucher, Bruno, die Kunst-Industrie auf der deutschen Ausstellung in München 1876. Bericht an das österr. Central-Comité. gr. 8°. (VI, 85 S.) Wien, Gerold & Co in Comm. M 1.60.

Catalogo della terza Esposizione della società patria di incoraggiamento alle arti e alle industrie nazionali nella Liguria. Genova, tip. del Commercio. 8°, p 32.

Catalogue de la 25e exposition municipale de beaux-arts, ouverte au musée de Rouen, le 1er octobre 1876. 12°, 124 p. Rouen, imp. Lecerf.

Catalogue des tableaux de la pinacothèque de la R. Académie des Beaux-Arts de Bologne. Bologne, imp. Royale. 16°, p. 72. L. —, 60.

Catalogue des objets d'antiquité et de curiosité exposés dans le Musée de Picardie. Ville d'Amiens. 8°, 200 p. Amiens, imp. A. Caron fils et Cie.

Catalogue des oeuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'industrie. Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 5e exposition 1876. Nouv. éd., augm. et suivie d'un plan de l'exposition. 18°, 121 p. Paris, imp. F. Debons et Cie. 1 fr.

Catalogue des tableaux, statues et dessins exposés au musée d'Orléans. 18°, XI—324 p. Orléans, Herluison. 1 fr. 50 c.

A Descriptive **Catalogue** of the Historical Collection of Water-colour Paintings in the South Kensington Museum, with Introductory Notice by S. Redgrave. 8°, p. 240. 21 s. (Chapman.)

Charpentier, E. Projet d'exposition universelle et permanente à San Salvador (Amérique centrale). 2e éd. 8°, 51 p. Paris, M. Lévy frères.

Closmadeuc, G. de. Les Musées archéologiques de Nantes, Angers, Tours, Poitiers, Bordeaux, Niort, comparés au musée de Vannes. 8°, 16 p. Vannes, imp. Galles. — Extr. du Bull. de la Soc. polymathique du Morbihan, 1er sem. 1876.

Danton, J. Beaux-arts. Exposition rétrospective d'Orléans (1876). 8°, 57 p. Orléans, Herluison.

Duncker, D., über die Bedeutung der deutschen Ausstellung in München in Beziehung auf ihre Anordnung und ihren kunstgewerblichen Theil. gr. 8°, 26 S. Berlin, C. Duncker. M. —. 60.

Etienne, M. L. L'Architecture au Salon de 1876. gr. 8°, 27 p. Paris, Ducher et Cie. — Extr. des Annales de la Soc. centrale des architectes, 2e série, 1er vol., année 1876 (scéance du Congrès du 13 juin 1876).

Exposition de 1876 de la Société des Amis des arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne. Catalogue. 12°, 77 p. Saint-Quentin, imp. Moureau. 1 fr.

Exposition universelle de 1878. Règlement. 8°, 82 p. Paris, imp. Debons et Cie. 25 c. — Prime gratuite aux abonnés de la Réforme économique.

Exposition universelle de Philadelphie, 1876. Catalogue du Cercle de la librairie, de l'imprimerie et des industries qui s'y rattachent. 8°, 123 p. Paris, imp. Claye.

Exposition universelle de Philadelphie en 1876. Section française, classe 215, groupe II. P. Bitterlin fils. 8°, 40 p. Paris, imp. Pougin.

Expositions internationales. Philadelphie 1876. France. Oeuvres d'art et produits industriels. 8°, 467 p. Paris, imp. A. Chaix et Cie.

Funghini, V. Esposizione di belle arti, di lavori muliebri e didattici delle scuole del comune d'Arezzo. Arezzo, tip. Bellotti. 32°, p. 52.

Gasnault, P. La Collection Jacquemart et le Musée céramique de Limoges. 4°, 21 p. avec 21 grav. dans le texte. Paris, imp. Quantin et Cie. — Extr. de l'Art.

Gewölbe, das grüne, zu Dresden. 100 Taf. in Lichtdruck, enthaltend 300 Gegenstände aus den verschiedensten Zweigen der Kunst-Industrie. Mit Erläuterungen von J. Th. Graesse. Photographische Aufnahmen und Lichtdruck von Römmler & Jonas. 1.—3. Lfg. (à 10 Taf.) Berlin, Bette à M. 16. —.

Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais de Versailles, description des appartements, salles et galeries, les numéros des tableaux, sculptures et objets d'art, avec les noms des artistes etc. 12°, 80 p. et plan. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie. 1 fr.

Héron de Villefosse, A. Notice des monuments provenant de la Palestine et conservés au musée du Louvre (salle judaïque). 12°, VIII—55 p. et 1 pl. Paris, imp. de Mourgues frères. 50 c.

Jordan, Max, beschreibendes Verzeichniss der Kunstwerke in der königl. National-Gallerie zu Berlin. [Mit 2 Grundrissen (Holzschntaf.)] 2. Aufl. 8°. (VIII, 329 S.) Berlin, Mittler & Sohn. M. 1. 50.

Katalog der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste. gr. 8. (XXII, 503 S.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. 6. —.

Katalog der Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister, sowie der deutschen Kunstschulen im Glaspalaste zu München 1876. 8°. (XIII, 220 S. m. 1 chromolith. Plan in qu. Fol.) München, A. Ackermann, Th. Ackermann, J. A. Finsterlin. M. 1. 60.

Katalog für die Ausstellung der Werke älterer Meister. 1. Hälfte. 8. (111 S.) München, Th. Ackermann. M. —. 80.

Keyser, Ch. S. Fairmount Park and the International Exhibition at Philadelphia. Centennial edit. Illustrated. 12°. (Philadelphia.) London. 5 s.

Körner-Museum, das, zu Dresden, Körner-Strasse Nr. 4 im „Körner-Hause". qu. Fol. (6 Lichtdruck-Tafeln mit 2 S. Text.) Dresden, Burdach in Comm. M. 15. —.

Kruyff, J. R. de. De Nederlandsche kunstnijverheid in verband met den internationalen wedstrijd bij gelegenheid van de in 1877 te Amsterdam te houden tentoonstelling van kunst toegepast op nijverheid. Uitgeschreven door de afdeeling Amsterdam der vereeniging tot bevordering van fabriek- en handwerksnijverheid in Nederland. 8°, (2 en 79 bl.) Amsterdam, C. L. Brinkman. f. 1. 25.

Le Brun-Dalbanne, M. Les Accroissements du musée de peinture. 8°, 6 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. — Extr. de l'Ann. de l'Aube, année 1876.

Liesville, A. R. de. Les Artistes normands au Salon de 1876. 8°, 88 p. Paris, Champion. — Tiré à 156 exempl., dont 50 sur pap. vergé, 3 sur pap. teinté, 3 sur pap. rouge, 100 sur pap. vélin.

Liste des oeuvres d'art exposées par la Ville de Paris. Ecole des beaux-arts. (Juillet 1876. 12°, 75 p. Paris, imp. A. Chaix et Cie.

Madrazo, P. Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Madrid, M. Murillo. 8°, VI—440 p. 16 y 18.

Monavon, A. Notice descriptive de l'intérieur du palais de Trianon et du musée des voitures de gala. Catalogue des objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements. 8°, 48 p. Versailles, imp. Cerf et fils. 1 fr.

Mont, E. de. Les Beaux-arts au Palais de l'industrie. Exposition 1876. 8°, 38 p. Charleville, imp. Pouillard.

Montelius, Osc. Führer durch das Museum vaterländischer Alterthümer in Stockholm, im Auftrage der k. Akademie der schönen Wissenschaften, Geschichte und Alterthumskunde ausgearb. Uebersetzt von J. Mestorf. gr. 8°. (IV, 138 S. m. eingedr. Holzschn.) Hamburg, O. Meissner. M. 3. —.

Mothes, O., deutsches Kunstgewerbe und der Münchner Congress. Ein Wort beim Schluss der Münchner Ausstellung. [Aus „Romberg's Zeitschr. für Baukunst".] gr. 8°, 68 S. Leipzig, Leiner in Comm. M. —. 75.

Museum (the) of Versailles. Catalogue of the paintings, statues and artistic decorations of the palace; followed by complete description of the park of Versailles and of the parks and palaces of the Trianons. 12°, 168 p. avec fig. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie. 3 fr. 50 c.

Museum van der Hoop. Twaalf staalgrav., naar de uitnemendste en belangrijkste schilderijen. Grav. van C. L. van Kesteren. Tekst van W. J. Hofdijk. (52 bl. met 12 staalgrav.) Amsterdam, Wed. J. C. van Kesteren en zoon. In linnen. Op Chin. pap. verguld op sneê, f. 15. —; idem wit op sneê, f. 14. 40; wit pap. verguld op sneê, f. 12. —; idem wit op sneê. f. 11. 40.

Notice des tableaux et objets d'art conservés au musée de la ville de Draguignan. 8°, 38 p. Draguignan, imp. Latil. 50 c.

Notice des tableaux et objets d'art, d'antiquité et de curiosité exposés dans les salles du petit séminaire d'Autun, du 29 août au 15 sept. 1876. 8°, IV—103 p. Autun, imp. Dejussieu père et fils.

Padiglione, C. La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti, eposti e catalogati. Napoli, Giannini. 8°, p. 806. L. 20. —.

Pecht, Fr., aus dem Münchener Glaspalast. Studien zur Orientirung in und ausser demselben während der Kunst- u. Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1876. 8°, (VI, 161 S.) Stuttgart, Cotta. M. 3. —.

Penon, C. J. Catalogue raisonné des objets contenus dans le musée d'archéologie de Marseille, avec un plan et 2 grav. Publié par les soins de M. A. Saurel. 12°, 72 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils. 1 fr.

Pepoli, G. Discorso pronunciato alla Società Artigiana bolognese l'8 agosto 1876, per l'inaugurazione dell' Esposizione permanente. Bologna, tip. Militare. 8°, p. 8.

Pharès, P. L'Exposition franc-comtoise des beaux-arts à Lons-le-Saulnier. 8°, 56 p. Lons-le-Saulnier, imp. Damelet.

Piette, M. E. Des vestiges de la civilisation gauloise à l'exposition de Reims. 8°, 11 p. Paris, imp. Hennuyer. — Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie de Paris, scéance du 18 mai 1876.

Proth, M. Voyage au pays des peintres. Salon de 1876. Avec dessins autographes de M. Albert-Lefeuvre, Mlle S. Berhnardt, Mme L. Bertaux, MM. A. Boudier, F. Chaigneau, B. Constant, E. Lansyer, J. Laurens etc. 2e année. 8°, 159 p. et 21 dessins. Paris, Vaton.

Rapport d'ensemble de la délégation ouvrière française à l'Exposition universelle de Vienne, 1873. 8°, XII—654 p. Paris, Ve A. Morel et Cie. 5 fr.

Regnet, K. A., Führer durch die Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München. Mit (lith.) Plan des Ausstellungs-Raums (in qu. Fol.) 8°, 166 S. Wien, Lehmann & Wentzel. M. 1. 60.

Rondoni, F. Guida del R. Museo fiorentino di S. Marco, con aggiunta di brevi notizie sulla chiesa annessa. 2a ediz. accresciuta e corretta dall' autore. Firenze, tip. Cenniniana. 16°, p. 100 con 1 tav. L. 1. 50.

Salon de 1876. Exposition des oeuvres des artistes vivants. Compte rendu du Journal des arts. 16°, 176 p. Paris, imp. Wiesener et Cie.

Salon de 1876 (édition gr. in-fo). Paris, phot. Goupil et Cie.

Salon de 1876. Reproductions photographiques des principaux ouvrages exposés au palais des Champs-Elisées par les artistes vivants. 13e—18e livr. Paris, phot. Goupil.

Spitzen-Album, gelegentlich der 1. Ausstellung von Spitzen- und Nadelarbeiten mit Unterstützung des k. k. Handelsministeriums herausgegeben vom k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie. 30 Blatt Lichtdruck, aufgenommen von Ant. Voigt. Nach den Originalen ausgewählt und mit einem Vorwort versehen von Alb. Ilg. gr. 4°, 2 S. Text. Wien, Gerold & Co. M. 12. —.

Stoppelaar, Mr. G. N. de. Catalogus der oud-en zeldzaamheden, schilderijen, teekeningen en portretten aanwezig in de oudheidskamer ten raadhuize van Middelburg. 2e uitgaaf. gr. 8° (96 bl.). Middelburg, J. C. en W. Altorffer. f. —. 25.

Tentoonstelling, Utrechtsche, 1876, van kunsten en wetenschappen toegepast op industrie. Algemeene catalogus. 8° (144 bl. warrvan 99 bl. advertentiën). Gedrukt en uitgegeven voor het bestuur der tentoonstelling: Het technologisch bureau te Amsterdam geaffiliëerde der vereeniging voor het Ned. kunst-industriemuseum. (C. A. J. Geesink.) f. —. 50.

Timbal, M. Ch. L'Exposition des beaux-arts. 8°, 47 p. Paris, Douniol et Cie. — Extr. du Correspondant.

Unger, W. Musée national d'Amsterdam. 32 pl. gravées à l'eau-forte. 1e—5e livr. fo. (à 2 bl. met 4 etsen). Amsterdam, F. Buffa et fils. Ed. de lux. f. 40. —; épreuves d'artiste f. 30. —; épreuves avant la lettre f. 24. —; épreuves ord. f. 12. —; portef. f. 12. —.

Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 5e exposition, 1876. Catalogue. Monuments historiques. Vues de l'ancien Paris. Histoire de la tapisserie de Louis XIV. à nos jours. 12°, 204 p. Paris, imp. F. Debons et Cie. 1 fr. 50 c.

Vaugines, H. G. de. Guide de l'Exposition universelle et de la ville de Paris pour l'Exposition de 1878. En 4 langues: français, anglais, espagnol et allemand. 8°, 502 p. Paris, imp. P. Dupont.

Westwood, J. U. Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum. With an Account of the Continental Collections of Classical and Mediaeval Ivories. With Illustr. 8°, p. 564. 24 s. (Chapman.)

Neue periodische Erscheinungen.

Journal officiel des expositions, moniteur des exposants. Expositions universelles, nationales, locales, particulières. Concours régionaux, comices, sociétés d'encouragement. 1re année. No. 1. 1er avril 1876. fo à 3 col, 4 p. Paris, 23, rue de la Chaussée-d'Antin. Ab.: France et Algérie, un an 10 fr.; Europe et États-Unis 12 fr.; autres pays 14 fr. Un num. 50 c. Paraît le 1er et le 15 de ch. mois.

Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes in Athen. 1. Jahrg. 4 Hefte. gr. 8°. (1. Heft 96 S. mit 2 Holzschnitttaf., 1 chromolith. Karte und 1 Steintaf. in 4°.) Athen, Wilberg in Comm. M. 15. —.

Revue illustrée des industries d'art contemporaines, sous la direction de M. Guichard. 1re année. No. 1. fo à 4 col, 8 p. Paris, imp. Chamerot. Ab.: Paris, dép. et Europe, un an 7 fr.; 6 mois 4 fr. Un num 25 c. — Paraît le 1er et le 15 de ch. mois.

Science (la) et l'Art, revue mensuelle des sciences, des belles-lettres et des arts, publiée en sténographie avec l'autorisation des frères Duployé. 1re année. No. 1. Juillet 1876. 8°, 32 p. Lyon, lithogr. Vacher. Ab.: Un an 4 fr.; 6 mois 2 fr. 50 c.

Hervorragende Kunst-Novität!

Verlag von **Julius Bohne, Berlin,** W., Wilhelmsstrasse 40a.

DER GROSSE CHURFÜRST.

RADIRUNG

nach dem im Besitz Sr. Hoheit des Herzogs von Anhalt befindlichen Original-Portraits des Zeitgenossen

Adriaen Hannemann

von **Wilhelm Krauskopf.**

Eins der bedeutendsten Portraits des Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg dürfte das von Hannemann 1659 gemalte im Gothischen Hause zu Wörlitz befindliche sein. Es stellt den gewaltigen Fürsten in der Vollkraft der Jahre vor und ist ein Werk, das die Vorzüge des Meisters: charakteristische Auffassung, strenge Individualisirung, vollendete Zeichnung im höchsten Grade zeigt. Krauskopf bietet in seiner Radirung ein Kunstblatt ersten Ranges, eine Arbeit, die mit Liebe und Verständniss auf die Eigenthümlichkeiten des Originals eingeht und zugleich von schöner malerischer Wirkung ist.

Preise der Abdrücke:

Mit Facsimile 36 Mark.	Mit Schrift chin. 12 Mark.
Epreuves d'artiste 25 Mark.	Mit Schrift weiss 6 Mark.
Avant la lettre 20 Mark.	Rahmen jeder Art 4—20 Mark.

Im Verlage von Cohen & Risch in Hannover & Leipzig erschien soeben:

Reiseaufnahmen

aus dem

Weserthale, Höxter, Lippoldsberge und Wimpffen i. Th.

herausgegeben von

Studirenden des Polytechnikums Hannover

1872/73 und 1874/75

unter Leitung des Herrn Baurath C. W. Hase.

22 Blatt Lithographie-Ueberdruck. In eleganter Mappe 12 Mark.

Text von Baurath Hase.

Nebst 4 eingedruckten Holzschnitten.

In dieser Sammlung befinden sich vortreffliche Bauten aus der besten Zeit der Gothik nebst sämmtlichen Details (Kirche in Lippoldsberge, alte Bauten in Höxter, Kirche in Wimpffen u. s. w.). Architecten, Kunstschüler, Polytechniker u. s. w. werden in diesen klar und schön ausgeführten Blättern einen reichen Schatz der Belehrung finden. Besonderen Werth erhält das Werk durch die interessanten Erläuterungen des Baurathes Hase, des berühmten Kirchenbaumeisters, welcher die Studien hierzu in den betreffenden Archiven selbst gemacht hat, und glauben wir auch deßhalb Archäologen und Kunstforscher auf diese Publication aufmerksam machen zu sollen.

BIBLIOGRAPHIE*).

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Annuaire de la Société des anc. élèves des écoles nat. d'arts et mét., Année 1878. 2e sér. 8⁰. CXLII—292 p., 7 pl., 2 cart. Paris, Dejey & Co. 1879.

Architecture, l', et la théologie à propos de la cathédrale de Moulins; par un membre de la Soc. d'émulation de l'Allier. 16⁰, 8 p. et pl. Moulins, imp. Desrosiers.

Art in the Social Science Congress. (Art Journ. 1879. 1.)

Babbitt, E. D. Principles of Light and Colour. 8⁰. London, Trübner. 1879.

Baude, L. Mythologie de la jeunesse. gr. 16⁰, 160 p. av. fig. Paris, Hetzel & Co.

Baudot, A. de. A propos de l'enseignement de l'architecture. Question d'actualité. II. (Encyclop. d'architecture VIII. 2.)

Berbig, Das Schulzeichnen auf der Pariser Weltausstellung 1878. (Zeitschr. d. Ver. d. Zeichenl. 4.)

Berluc-Perussis, M. L. de. Notes sur les travaux de l'Académie d'Aix relatifs aux beaux-arts. 8⁰, 8 p. Paris, Plon.

Berliner Kunstbriefe. (Allg. Ztg. 1879 Nr. 23. 35.)

Bougueret, A. Projet d'un cours de dessin géometrique. 8⁰, 32 p. Sceaux, imp. Charaire & fils.

Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de la Corrèze. 1re année. 1879. 8⁰. Tulle, imp. Crauffon.

— — des arts et des lettres. 1re année. 1879. 4⁰. Paris, imp. Blanpain.

Cabuzel, A. Cours de perspective linéaire à l'usage des cours élémentaires de dessin. 27 pl. in f⁰ av. un texte explicat. Paris, Hachette. 1879.

Carr, J. C. Essays in Art. 8⁰. 250 p. London, Smith & E.

Casaglia, O. La istruzione industriale e professionale in Italia nell' anno 1878; relaz. a S. E. il Ministro della pubbl. istruz. 8⁰ gr. XI—130 p. Roma, tip. eredi Botta. 1878.

Champfleury, Anatomie du Laid d'après Léonard. (Gaz. d. b. a. févr.)

Charvet, L. Les Origines de l'enseignement publ. des arts du dessin à Lyon 1676—1780, mémoire. gr. 8⁰. 15 p. Paris, Plon & Co.

Chauveau, l'Instruction publique au Canada, précis hist. et statist. 8⁰. XII—366 p. Québec, imp. Coté & Co.

Decharme, P. Mythologie de la Grèce antique. 8⁰, XXXV—650 p. av. 4 chromolithogr. et 178 fig. d'après l'antique. Paris, Garnier frères.

Devincenzi, G. Dell' insegnamento tecnico superiore e del Museo industriale di Torino. Estratto dalla Nuova Antologia. Roma, Tipogr. del Senato di Forzani e Comp. 1878.

Dincklage, E. v. Die Erziehung zum Schönen. (Nordwest 4. 5.)

Dor, H. De l'evolution historique du sens des couleurs; refutation des théories de Gladstone et de Magnus. (Extr. des Mémoires de l'Académie des sciences de Lyon.) 8⁰. 19 p. Lyon. Paris, G. Masson. 1879.

Dubouloz, John. Lettres anglaises. I. (L'Art 1879. t. I. p. 100. 118.)

Du Pujol, Eléments de géométrie pratique, suivi de notions de perspect. à l'usage des écoles. 18⁰, 166 p. av. fig. Paris, Delalain frère.

École supér. de commerce et de tissage de Lyon. Distribution des Diplômes. gr. 8⁰. 21 p. Lyon, impr. Rey & Sézanne. 1877.

Fitzgerald, Percy, the Philosophie of a Statue. (Art Journ. 1879. 1,)

Fortschritte des gewerbl. Bildungswesens in Preussen. (Mitth. d. Oest. Mus. 160.)

Fritsch, K. E. O. Der Verband und die Sorge für Erforschung und Erhaltung d. deutschen Baudenkmale. (Deutsche Bauztg. 1.)

Goadby, E. Art in the cottage. (Art Journ. 1879. 1.)

Goethe's Schriften u. Aufs. z. Kunst. Nach den vorzügl. Quellen rev. Ausg. m. Anm. v. Fr. Strehlke. gr. 16. XVI—944 S. Berlin, Hempel. 1879.

Huguet, Das Conservatoire des arts et metiers in Paris; übersetzt von Seelhorst. (Kunst u. Gew. 10 ff.)

Jeralla, R. Le arti e le industrie in Italia, ciò che sono, e ciè che potrebbero o dovrebbero essere, fasc. 1 e 2. 4⁰, 16 p. Verona, tip. Colombari. 1879.

---

*) Für die diesmalige Bibliographie sind diejenigen Erscheinungen berücksichtigt, welche, wenn auch mit früherer Jahreszahl, in den beiden ersten Monaten 1879 auf den Büchermarkt gekommen sind; ferner Specialpublicationen, Einzelabdrücke u. dergl. aus dem Jahre 1878, welche nicht in den Buchhandel gekommen sind. Aufsätze in Zeitschriften wurden in die betr. Rubriken eingereiht. — Die Bibliographie für die Jahre 1877 und 1878 wird nachgeliefert werden.

Inauguraziono del monumento a Barbarelli Giorgio (Giorgione) nel IV centenario natale in Castelfranco Veneto. 16⁰, 32 p. Valdobbiadene, tip. Castaldi. 1878.

Jouin, H. Eug. Fromentin, écrivain d'art. (Journ. d. Beaux-arts 3.)

Journal, le, des Arts, Chronique de l'hôtel Drouot. Hebdomadaire. Dir. Aug. Dalligny. I. année 1879. Paris.

Kalischer, S. Die Farbenblindheit. (Natur 7. 8.)

Knoke, K. Ueber Zeichenunterricht in französ. Volksschulen. (Ztsch. d. Ver. d. Zeichenl. 1.)

Kundgebung des Verbandes deutsch. Architekten- u. Ingenieurvereine über die Vorbildung für das Studium der Architekten u. Ingenieure. (D. Bauztg. 1879. 7.)

Kunstbudget Frankreichs u. Englands f. 1879. (Kst.-Chr. XIV. 14.)

Künstlerhaus, ein, in München. (Allg. Ztg. 1879. Nr. 29. B.)

Lessing, G. E. Laokoon od. üb. d. Grenzen d. Malerei u. Poesie. Mit Anh., die Materialien, Entw. u. Notizen aus d. handschr. Nachlass enth. gr. 16⁰. 327 S. u. 1 Taf. Berlin, Hempel. 1879.

Lübke, W. Die Cultur der Hochrenaissance in Italien. (Nord u. Süd 1879. Jan.)

Magni, B. Sopra l'importanza dell' arte. (Il Buonarrotti di B. Gasparoni, fasc. di sett.—ott. 1877/78. Roma, tip. delle Scienze matem. e fis.)

Magnus, H. Die physiolog. Farbenblindheit. (Ausland 1879. 3.)

Mason, J. Yearbook of facts in science and the arts for 1878. 8⁰, 216 p. London, Ward, Lock & Co. 1879.

Michaelis, A. Die Gesellschaft der Dilettanti in London. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 3 ff.)

Outline history of Japanese education, literature and arts; prepared by the Mombusho (Departm. of educ.) for the Philadelphia Exhib. 1876, reprint. for the Paris Expos. 1878. 8⁰. 194 p. Tokio, Japan. 1877.

Palestra, la, Tecnica, periodico di arti, scienze, lettere etc. Dir. prof. Fed. Carisi. 2 volte al mese. Spoleto.

Pecht, Fr. Ueber den französ. Nationalwohlstand. (Allg. Ztg. 1879. Nr. 22. B.)

Perrot, Les Beaux-Arts. Discours prononcé à la distribut. des prix du collége de Beauvais le 6 Août 1878. 12⁰, 12 p. Beauvais, imp. Laffineur.

Piperno, S. u. Fr. **Rodriguez**. Ricordo di Vittorio Emanuele, Discorso etc. con la fototipia del ricordo eretto a Vitt. Em. (Atti del R. Istituto tecnico di Roma 1878. 8. 160 p. e 3 tavole. Roma, Sacchetto.)

Prüfungsordnung für Zeichenlehrerinnen in Bayern. (Ztschr. d. Ver. d. Zeichenl. 4.)

Rassegna palermitana, periodico quindicinale di scienze, lettere ed arti. Dir. Ign. Rom. Scarlata. Anno I. 1879. Palermo, tip. Solli.

Reform der preuss. Gewerbeschulen vor dem Abgeordn.-Hause. (D. Bau-Ztg. 9. 11. 13.)

Réunion des Sociétés savantes des départements à la Sorbonne du 24 au 27 avril 1878. Section des beaux-arts. 2e session. 184 p. Paris, Plon & Co. 1879.

Rodriguez, Fr. Il Ministero dell' istruzione pubbl. e l'insegnamento tecnico. (Atti del R. Istituto tecn. di Roma 1878. 8. Roma, Sacchetto.)

Rondot, N. L'Enseignement nécessaire à l'industrie de la soie. Écoles et Musées. Lex.-8⁰. VIII—150 p. Lyon, imp. Pitrat aîné. 1877.

Schasler, M. Ueber harmonische Farbenverbindungen. (Westermanns Monatshefte 1879 Januar.)

Schulen, die, zur Vorbildung fürs Gewerbe. (Gew.-Bl. aus Württbg. 3. 4.)

Scuola, la, di archeologia e la Scuola econom.-amministr. nella R. Università di Roma. Decreti e regolamenti. 16. 14 p. Roma, eredi Botta. 1878.

Ullman, om förhållandet emellan kristendom och konst särskildt med afseende på den kristliga kulten. 8. 20 s. (Abdr. aus: Göteborgs k. vetensk.-och vitterh.-samhälles handlingar. 1878. Göteborg.)

Unterrichtswesen, das technische, Preussens. (Grenzb. 7.)

Vandalisme. I. Pays-Bas. II. Belgique. (l'Art 1879. t. I. 153. 205.)

Véron, Eug. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir. (Extr. de la Chron. d. Arts.) pet. 8. 51 p. Paris, imp. Debons & Co.

Ville de Liège. École moyenne-professionelle de Demoiselles. Notes explicatives. 8⁰, 11 p. Liège, impr. Vaillant-Carmanne. 1878.

Weiteres zur Lehrwerkstättenfrage. Allg. Ztg 55.)

Wesen, das, der Kunst. (H. Kr.: Schweiz. Gew.-Bl. 1879. 1. 2.)

Whistler, J. **Macneill**. Art and Art Critics. 12⁰, 16 p. London, Chatto & Windus. 1879.

Whistler, versus Ruskin, art and art critics. 8. 17 p. London, Chatto & Windus.

Wolf, A. Correspondenz aus Venedig (Kst.-Chr. XIV. 15.)

Wouwermans, Alw. v., Farbenlehre. Für die prakt. Anwend. in den verschied. Gewerben etc. Mit Holzschn. u. Farbentaf. 8. VII, 155 S. u. 6 Taf. Wien, Hartleben. 1879.

Zanetti, V. Scuola di disegno p. gli artieri di Murano; relazione sull' anno scolast. 1877—78. 8⁰. 12 p. Venezia, tip. munic. di G. Longo.

Zur Organisation der technischen Hochschulen. (Allg. Ztg. 1879. Nr. 19. 21. B.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie.

Adler, F. Funde aus Olympia. 5. 6. (Illustr. Ztg. Nr. 1857.)

Altar, der, der Liebfrauenkirche del Pilar in Zargoza. (Ueber Land u. M. 41. Bd. 14.)

Amerikanische Kunstzustände. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 2.)

Amiet, J. Alterthümer, gefund. im Sommer 1878 beim Brückenbau in Solothurn. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Andrian, F. Frhr. v. Prähistor. Studien aus Sicilien. (Suppl. zu Bd. X. der Zeitschr. f. Ethnologie.) 8⁰, 93 S. u. 8 Taf. Berlin.

Aperçu de l'état des recherches archéol. en Finlande. (Catalogue rais. des Antiquités du Nord Finno-Ougrien exposées par l'Université Alexandr. d'Helsingfors à l'Expos. univ. de 1878.) 8⁰, 36 p. Helsingfors, impr. de la Société littér. Finlandaise 1878.

Archaeolog. notes from Rome. (Academy 348.)

Argovia. Jahresschr. d. hist. Gesellsch. d. Kantons Aargau. X. Bd. gr. 8⁰. XIX u. 332 S. Aarau, Sauerländer 1879.

l'Art moderne en Norvège. Aperçu historique. Notices biographiques. (La Norvège. Catal. spéc. p. l'Expos. univers. de Paris 1878.) gr. 8°. 28 p. Christiania, imp. Bentzen 1878.

Aspelin, I. R. Antiquités du Nord-Finno-Ougrien. Dessins de C. Nummelin d'après les originaux etc. Trad. franç. p. G. Briaudet. III. L'âge du fer. Antiquités Morduines, Mériennes et Tschoudes. Lex.-4°. p. 177—242. Helsingfors, Edlund. 1878.

Ausgrabungen von Olympia. Berichte 28. 29. Inschriften 193—220. Archäol. Ztg. 1878. IV.)

Averiguador universal. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios etc., y Revista de toda clase de curiosidades. Dir.: Don J. M. Sbarbi. 1879. (Se publ. los dias 15 y ultimo de cada mes.) 4°, 16 p. Madrid, Murillo.

Barnabel, F. Discoveries of antiquities in Italie 1878. (Academy 350.)

Bas-Vendomois, le. histor. et monument.; par l'auteur de l'Inventaire des trois ordres de l'ancienne châtellenie de St. Calais. 8°, 272 p. et planches. St. Calais, Peltier. 1879.

Belger, Ch. Ein Spaziergang am Schreibtisch in und um Athen. (Allg. Ztg. 1879 Nr. 14. B.)

Beloch, J. Campania. Topogr., Gesch. u. Leben d. Umgeb. Neapels im Alterth. 1. Lfg. Lex.-8°. 144 S. u. 4 chromolith. Karten. Berlin, Calvary & Co. 1879.

Black, C. B. Guide to the South of France and to Part of Italy and Spany. 8°. London, Longmans.

Blanc, Ch. La Tribune de Florence. (Gaz. d. b. a. janv.)

Bonnaffé, E. L'Art ancien au Trocadéro. L'Enfant à la poupée. (L'Art 1879. t. I. p. 113.)

Branco, M. B. Estudos archeologicos. I. A crucifixão entre os antigos. 8°. com una estampa. Lisboa 1878.

Bremisches Jahrbuch. Hrsg. v. d. histor. Gesellsch. d. Künstlervereins. 10. Bd. gr. 8°. VIII u. 175 S. Bremen, Müller. 1878.

Brugsch-Bey, A History of Egypt under the Pharaons, translat. by H. D. Seymour. complet. and edit. by Phil. Smith; to which is added a Memoir on the Exodus and the Egyptian Monuments, with colour. plates and map. 2 vols. 8°, 912 p. London, Murray 1879.

Burlingtoniana. Historical notes about Burlington House, Piccadilly, and neighbourhood. 18°, 73 p. London, Wyman & Sons. 1878.

Burnouf, E. Mémoires sur l'antiquité: l'âge de bronze; Troie, Santorin; Delos; Mycènes; le Parthénon; les Courbes; les Propylées; un faubourg d'Athènes. 8°, 343 p. Orléans. Paris, Maisonneuve & Co. 1879.

Burty, Ph. Profils d'amateurs. I. L. Laperlier. (L'Art 1879. t. I. 147.)

Caffi, M. Artisti lombardi del sec. XV.: I Solari. (Arch. stor. lomb. V. p. 669.)

Cantù, Ces. Documenti alla Storia universale, 8ª ediz. in 16°, a prezzi ridotti: Archeologia e Belle Arti, 1 vol. 680 p. Torino, Unione tipograf.-editrice. (L. 8.)

Castelli, G. L. Lettere archeologiche. (Effemeridi Sicial. fasc. XXII. luglio-agosto 1878. Palermo, Pedono Lauriel.)

Chanot, E de. l'Hercule d'Athieno dans l'ile de Chypre. (Gaz. archéol. 1878. 5.)

Chanteau, P. de. Notice hist. et archéolog. s. l. château de Montbras (Meuse). (Extr. des Mémoires de la Soc. d'archéol lorraine 1878.) 8°, 32 p. et pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Charavay, E. Inventaire des Autographes et Documents histor. réunis par M. Benj. Tillon. t. I. (Inventeurs et initiateurs etc.) pet. in-4°, XII et 241 p. avec portr. de B. Fillon. Paris, Charavay frères 1878.

Chauvet, G. Notes s. l. période néolithique dans la Charente. (Extr. du Bulletin de l. Soc. archéol. et hist. d. l. Charente 1877.) 8°, 29 p., 8 pl. Angoulême, imp. Chasseignac et Co.

Chauvet et Lièvre, les Tumulus de la Boixe. (Extr. etc.) 8°, 48 p., 7 pl. Ebend.

Cité, la, gauloise selon l'histoire et les traditions. 8°, 290 p. Autun, imp. Dejussieu. 1879.

Clément, F. Hist. abrégée des beaux-arts chez tous les peuples et à toutes époques. Illustr. de 150 grav. gr. 8°, VIII—672 p. Paris, Didot & Co.

Contreras, Raf. Estudio descriptivo de los Monumentos arabes de Granada, Sevilla y Córdoba. 2. edic. c. grabados y planos. 4°, 380 p. Madrid, Murillo. 1878.

Conze, A. Theseus u. Minotauros. 38. Programm zum Winckelmannsfest der Archäol. Gesellsch. z. Berlin. Mit 1 Radirung. gr. 4°. 11 S. Berlin, Reimer. 1878.

Crespellani, A. Scoperte archeol. del Modenese nel 1877; relazione. (Dagli Atti e Mem. dalla Deput. di Storia patria dell' Emilia, n. 5, vol. III.) 8°, 10 p. Modena, Vincenzi.

Denkmäler der Kunst z. Uebers. ihr. Entwicklungsganges etc. 3. Aufl., bearb. v. W. Lübke u. C. v. Lützow. 39. (Schluss-) Lfg. qu. f°. 5 Taf. u. Text Lex.-8°. VI u. S. 425—482 Stuttgart, Ebner & Seubert. 1879.

Dennis, G. Cities and Cemeteries of Etruria, revis. edit., recording the most recent discoveries. 2 vols. 8°, 1200 p. with map, plans and illustrations. London, Murray.

De Pays, A. J. Itinéraire descript., histor. et artistique de l'Italie et de la Sicile. 7e édit. I. Italie du nord. 18°, XCI et 543 p., 4 cartes et 1 plan. Paris, Hachette.

De Rialle, G. l'Art préhistorique et l'anthropologie à l'Expos. univ. de 1878. (l'Art 1879. t. I. 185.)

De Witte, J. Vases peints de la collection Paravey. (Gaz. archéol. 1878. 5)

Dom, der, zu Aquileja. (D. Kirchenschmuck 1879. 1.)

Double, Luc. Promenade à travere deux siècles et quatorze salons. 8°, 53 p., nombreuses eaux-fortes p. Jules Jacquemart, L. Gaucherel, L. Flameng etc. Paris, impr. de Ch. Noblet. 1878.

Dudik, B. Schweden in Böhmen u. Mähren 1640—1650. Nach k. österr. u. k. schwedischen Quellen dargestellt. gr. 8°, XIII—443 S. Wien, Gerolds S. 1879.

Dumont, A. Sur une sculpture d'ancien style découverte à Tanagra. (Gaz. archéol. 1878. 5.)

Eitelberger, R. v. Kunst u. Kunstgewerbe in Tirol. (Mitth. d. öst. Mus. 159. 160.)

Fabriczy, E. v. Die antike Kunst auf dem Trocadero. (Kst.-Chr. XIV. 5. 6. 11.)

Falvert, Cl. de. l'Empire de Charlemagne, ou la France au VIIIe siècle. 8°, 240 p. et grav. Limoges, Ardant frères. 1879.

— – Le Siècle de la Renaissance, ou la France sous François I. gr. 8°, 240 p. et grav. Ebend.

Farcy, L. de. Notices archéol. s. les autels d. l. cathédrale d'Angers. 8°, 32 p. Angers, imp. Lachèse & Dolbeau 1879.

Fischer, A. Monte San Savino. (Ztschr. f. bild. Kst. 5.)

Forestier, abbé. Notice histor., archéol. et relig. sur l'église et la paroisse de St. Nectaire. 18⁰, 230 p. et grav. Clermont-Ferrand, Thibaud.

French, H. W. Art and Artists of Connecticut. With portraits and numerous engrav. specimens of their work. 4⁰. Boston 1879.

Fromont, P. de. Découverte de tombeaux de l'époque mérovingienne à Contilly. 8⁰, 8 p. av. vign. Mamers, imp. Fleury & Co. (Extr. de la Revue hist. et archéol. du Maine t. 2.)

German archaeol. Institute in Rome. (Academy 349–351.)

Giuliari, G. B. C. Istoria monumentale, letterar., paleograf. della Capitolare Biblioteca di Verona. (Archivio Veneto 32.)

Gmelin, L. Italien. Skizzenbuch. Organ f. d. Studium architekt. u. kunstgewerbl. Denkmäler der ital. Renaissance. I. Ser. 1. Heft. Die geschnitzten Thüren des Vatican. fol. 8 Photolith. u. 1 Bl. Text. Leipzig, Seemann. 1879.

Gozzadini, Gio. Del restauro di due chiese monumentali nella basilica Stefaniana di Bologna. (Atti e Memorie delle RR. Deputaz. di storia patria p. l. prov. dell' Emilia. N. ser., vol. III. parte 2. 8⁰. Modena, tip. Vincenzi e nipoti.)

Graesse, Was ist aus dem Berg-, Gold- und Silberstufen-Cabinet König Augusts II. von Polen geworden? (Ztschr. f. Museol. 1879. 1.)

Griechische Ausgrabungen. (Kst.-Chr. XIV. 10.)

Guébrard, R. Les Aqueducs romains de Cemenelum (Cimiés). 8⁰, 7 p. et 2 pl. Nice, imp. Malvano-Mignon.

Guégan, P. et A. **Dutilleux**. Tableau et carte des monuments et objets de l'âge de la pierre dans le département de Seine-et-Oise. 8⁰, 22 p. Versailles, Cerf & fils. 1879.

Hagen, A. Die Amsoldinger Inschriften. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Handelmann, H. Der Silberfund zu Meldorf. Beitrag z. Gesch. d. Kleidung im Anf. d. XV. Jh. (Anz. z. K. d. d. Vorz. 1879. 1.)

Hettner, F. Römische Monumente aus Neumagen. (Kst.-Chr. XIV. 6)

Hirth, G. Deutsche Renaissance einst u. jetzt. (Ztschr. d. Kst.-Gew.-Ver. 1.)

Hosaeus, W. Die Alterthümer Anhalts. Verzeichn. d. i. Hzgth. Anhalt befindl. Stätten, an denen vorgeschichtl. Alterth. gefunden worden sind. Aus: Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch. u. Alterthumskunde. gr. 8⁰, 62 S. Dessau, Reissner. 1879.

Huber-Liebenau, v. Das deutsche Zunftwesen im Mittelalter. (Samml. wissensch. Vorträge 312.) 8⁰, 40 S. Berlin, Habel. 1879.

Jacquemin, R. Hist. gén. du costume civ., relig. et milit. du IVe au XIIe siècle. 1re livr. 4 pl. col. et texte. Paris, Delagrave. 1879.

Jahrbücher des Vereins für mecklenburg. Gesch. u. Alterthumskunde. 43. Jahrg. Mit Holzschn. gr. 8⁰. 275 S. Schwerin, Stiller. 1878.

Japon, le, à l'Expos. univ. de 1878. IIe partie: Art. Education et enseignement. Industrie etc. gr. 8⁰, VII, 192 p. Paris, tip. Lahure.

Isle, P. de l'. Stations paléolithiques et néolithiques de la Loire-Inférieure. (Extr. du Bulletin d. l. Soc. archéol. de Nantes etc.) 8⁰, 14 p. Nantes, imp. Forest & Grimaud 1879.

Kábdebo, H. Die Wandlungen der barocken Kunst in Oesterreich. 1. 2. (Wien. Abendpost 1879. 7 8.)

Kenner, Fr. Die Römerorte zw. d. Traun u. d. Inn. Mit Holzschn. Aus: Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. Lex.-8⁰. 76 S. Wien, Gerold. 1878.

Kerschbaumer, A. Die Grabstätten der Habsburger. (Aus: Berichte u. Mitth. d. Altth.-Ver. in Wien.) Imp.-4⁰, 19 S. Wien, Gerold's S. 1879.

Kind, C. Schalenstein bei St. Lucius in Chur. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Knapp, P. Maenaden u. Maenadentracht auf Vasenbildern. (Archäol. Ztg. 1878. IV.)

Kohn, A. u. Dr. C. **Mehlis**. Materialien zur Vorgeschichte des Menschen im östlichen Europa. Nach polnischen und russischen Quellen bearb. 1. Bd. Mit Holzschn. und 13 Taf. Jena, Costenoble. 1879.

Labarte, J. Inventaire du mobilier de Charles V., roi de France. 4⁰, XXIV–427 p. et pl. Paris, imp. nationale.

Laborde, L. de. Les Comptes des bâtiments du roi (1528–1571) suivis de docum. inéd. sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVIe siècle. t. I. 8⁰, LXII—424 p. Paris, Baur.

Lang, A. Oxford, the town before the university. (The Portfolio 109.)

Lenormant, F. Deux terres cuites grecques. (Gaz. archéol. 1878. 5.)

– – Les Antiquités de Mycènes. I. art. (Gaz. d. beaux-arts. Fevr.)

Leroi, P. Trois jours à Milan VIII. (L'Art No. 216.)

Lindenschmit, J. Die Alterthümer uns. heidn. Vorzeit. Nach den in öffentl. u. Privatsammlgn. befindl. Orig. zusammengest. u. hrsg. v. d. röm.-germ. Central-Museum in Mainz. III. Bd., 9 u. 10. Hft. gr. 4⁰. 38 S. u. 12 Taf. Mainz, v. Zabern. 1878.

Martinov, J. l'Art russe. (Extr. d. l. Revue de l'Art chrétien, 2. Série, t. 9.) 8⁰, 66 p. et grav. Arras, imp. Laroche. 1879.

Maxe-Verly, L. Notice sur l'oppidum de Boviolles (Meuse). (Extr. des Mémoires de la Soc. nation. des antiquaires de France t. 38.) 8⁰, 19 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. 1879.

Mayer, C. F. Antike Schnappmesser. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Mémoires de la Société nat. des antiquaires de France. t. 38. 4e série, t. 8. 8⁰, 296 p. av. 4 pl. et grav. Nogent-le-Rotrou. Paris, Dumoulin.

Mémoires et documents publiés p. l. Soc. arch. de Rambouillet. t. 4. 1877–78. 8⁰, VIII et 245 p. Rambouillet, imp. Raynal.

Ménard, R. Les curiosités de Paris, Versailles, St. Germain. Guide du promeneur dans les Musées et les édifices. 18⁰. 722 p. Paris, Delagrave. 1878.

Montaiglon, A. de. Diane de Poitiers et son goût dans les arts. 2⁰ et dern. art. (Gaz. d. b. a. févr.)

Monumento dei martiri storici di Salona; e sepolcreto christiano di quella città. (Bull. di archeol. crist. III. 3.)

Mowat, M. Buste de bronze découvert à Périgueux. (Gaz. archéol. 1878. 5.)

Müllenhoff, K. Geräthinschriften. (Zeitschr. f. deutsche Alterth. N. F. XI. 1. 2.)

Müntz, Eug. Les Arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle. Recueil de documents inédits, tirés des archiv. et des biblioth. romaines. (Biblioth. des écoles franç. d'Athènes et de Rome, fascic. IVe.) 1re partie: Martin V. — Pie II. 1417—1464. 8⁰, 364 p. Paris, Thorin 1879.

Niederrhein, der. Wochenbl. f. niederrhein. Gesch. u. Alterthumskde. Red.: L. Henrichs. II. Jahrg. 1879. gr. 4⁰. (Fischeln.) Bonn, Lempertz.

Northcote, J. S. & W. R. **Brownlow.** Roma Sotteranea; the Catacombes especially the Cemetery of S. Calixtus, compiled from de Rossi. New edit. Part 1. Illustr. London, Longmans. 1879.

Nüscheler-Usteri, A. Das zürcherische Wohnhaus im 16. Jahrh. (Zürcher Taschenbuch 1878.)

Octavio Picon, J. Apuntes para la historia de la Caricatura. 4⁰, 138 p. Madrid, tip. J. C. Conde.

Parenteau, F. Inventaire archéol., précédé d'une introduction à l'étude des bijoux. 4⁰, 147 p. et 62 pl. Nantes, imp. Forest & Grimaud. 1879. Tiré à 175 exempl.

Petit, F. Notes sur l'Espagne artistique. 8⁰, 138 p. Lyon, Scheuring.

Pichler, Fr. Bericht üb. d. v. Sr. Maj. dem Kaiser dotirten archäolog. Grabungen i. d. Gebieten v. Solva u. Teurnia. Mit Holzschn. u. 1 Chromolith. Aus: Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. Lex.-8⁰. 48 S. u. 1 Taf. Wien, Gerold. 1878.

Poggi, V. Di un bronzo piacentino con leggende etrusche. (Dagli Atti e Memorie delle Deputaz. di Storia Patria dell' Emilia, nuov. ser., vol. IV.) 8⁰, 28 p. e 1 tav. Modena, Vincenzi. 1878.

Pranckher Helm, der, aus Stift Seckau. Als Ms. gedruckt. gr. 4⁰, 24 S. u. 3 Taf. Graz, Verl. d. Johanneums. 1878.

Présuhn, E. Les decorations murales de Pompéi, à l'usage des artistes etc. Traduit de l'allem. p. Giraud-Teulon. Imp.-4⁰, 51 p. et 25 pl. Leipzig, Weigel. 1879.

— — Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1878. Für Kunst- u. Alterth.-Freunde. 7 Abth. nach Orig.-Zeichn. v. Discanno in Chromolith. Imp. 4⁰, 68 S. u. 60 Taf. Ebend.

— — Pompéi. Les dernières fouilles de 1874 à 1878. Trad. p. Giraud-Teulon. 68 p. et 60 pl. Ebend.

Rahn, J. R. Die Schmiedstube in Zürich. (Zürch. Taschenb. 1878.)

Regaldi, G. Le antichità di Cipro e il generale di Cesnola. (N. Antologia anno XIV. fasc. 2.)

Regnet, C. A. München in guter alter Zeit. Nach authent. Quellen culturgeschichtl. geschildert. Mit Original-Radirungen. 13. 14. Lfg. (Schluss). 4⁰. VII u. S. 105—124, XXIX, XXX. u. 8 Taf. München, Franz. 1879.

Riccardi, P. Memorie edilizie modenesi. (Atti e Memorie delle RR. Deputaz. di Storia patr. p. l. prov. dell' Emilia. N. ser., vol. III., parte 2. Modena, tip. Vincenzi e nipoti.)

Ricci, E. The Florentine Cicerone. New Guide Book to Florence limit. to the princip. monuments. 16⁰, 128 p. Florence, tip. Cooperativa. 1879.

Richter, J. P. Ostia. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 3)

Rödiger, Fr. Ein neuentdeckt. Schalenstein am Leberberg (Solothurn). (Anz. f. schweiz. Alterthmsk. XI. 4.)

Rogers, E. Th. u. M. E. **Rogers.** The Land of Egypt. With drawings by Geo. L. Seymour. (Art Journal 1879. 1.)

Rohault de Fleury, G. Autel de St. Jean Évangél. à Ravenne. (Encycl. d'archit. VIII. 2.)

Rossi Scotti, conte G. B. Guida illustrato di Perugia. 3a ediz. 16⁰, 166 p. con 12 vign. e la pianta. Perugia, Boncompagni. 1879.

Saint-Paul, A. Annuaire de l'archéologue français. 3e année. 12⁰, 180 p. et 15 pl. Tours. Paris, Hachette. 1879.

Schliemann, H. Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe, avec une préface de M. Gladstone. Ouvr. trad. de l'anglais p. J. Girardin. gr. 8⁰, 494 p. et 8 pl. Paris, Hachette. 1879.

Schmit, J. A. Encore les ruines de Bride. Réponse à M. le doct. Ancelon. (Extr. du Journ. d. l. Soc. d'archéol. lorraine 1878. 8⁰, 17 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Schmoller, G. Die Strassburger Tucher- und Weberzunft, Urkunden u. Darstellg. nebst Regesten u. Glossar, ein Beitrag zur Gesch. d. deutschen Weberei u. d. deutschen Gewerberechts vom 13. bis 17. Jh. 4⁰. Strassburg, Trübner. 1879.

Seemann, Th. Gesch. d. bild. Kunst von d. ält. Zt. b. auf d. Gegenw. Handb. f. Gebild. all. Stände. Mit Holzschn. gr. 8⁰. XIV u. 445 S. Jena, Costenoble. 1879.

Sepp, Meerfahrt nach Tyrus z. Ausgrab. d. Kathedrale m. Barbarossas Grab. M. Holzsch., Lichtdr. u. 1 Karte. gr. 8⁰, XXIV, 382 S. u. 4 Taf. Leipzig, Seemann. 1879.

Sint Lucas-Gild, het, te Delft. (Arch. voor Nederlandsche Kunstgeschied. I. 1. ff.)

Stockbauer, J., Nürnberg. Handwerkerecht d. XVI. Jh. Schilderungen aus d. nürnberg. Gewerbeleben nach archiv. Quellen. Hrsg. v. bayr. Gew.-Mus. hoch 4⁰. IV, 59 S. m. Holzschn. Nürnberg, Korn. 1879.

Strackerjan, L. Hünensteine im Oldenburgischen. (Gartenl. 7.)

Svátek, J. Die Rudolfinische Kunstkammer in Prag. In dessen: Culturhist. Bilder aus Böhmen. gr. 8⁰, 311 S. Wien, Braumüller. 1879.

Tergast, Die heidn. Alterth. Ostfrieslands. Im Auftr. d. Gesellsch. f. bild. Kunst u. vaterl. Alterth. in Emden hrsg. gr. 8⁰, 44 S. u. 8 Taf. Emden, Haynel. 1879.

Thüren, die, der Schlosskirche zu Wittenberg u. der Bartholomäuskirche zu Berlin. (D. Bau-Ztg. 6.)

Upmark, G. H. W. Exposé succinct du développem. des Beaux-arts en Suède à l'époque moderne. (Im schwed. Ausstellungskatalog 1878.)

Ujestnik hrvatskoga arkeologičkoga družtva. God I, br. 1. (Mitthlgn. d. kroat. archäolog. Vereins. I. Jahrg. 1. Hft. Jährl. 4 Hefte.) gr. 8⁰, 32 S. Agram, Hartman.

Vischer, W. Kleine Schriften. II. Bd. Archäol. u. epigraph. Schriften, herausg. v. Ach. Burckhardt. gr. 8⁰, LXVI, 669 S. u. 26 Taf. Leipzig, Hirzel. 1878.

Vögelin, S. Das alte Zürich. Histor. u. antiquar. dargest. 2. durchaus umgearb. u. verm. Aufl. 1. Lfg. gr. 8⁰. 32 S. u. 2 Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. 1879.

Wellauer, Th. Tombeaux murés au Chatelard sur Beguins. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Wie man vor 400 Jahren zu Osnabrück das Rathhaus baute. — Strassen u. Häuser von Osnabrück im XVII. u. XVIII. Jh. (Nordwest 4. 5.)

Wieseler, Ueber die neuesten archäol. Entdeckungen. (Göttinger Nachr. 1878. 16.)

— — Ueber die Entdeckung von Dodona. (Ebend. 1879. 1.)

Wirth, M. Neue assyrische Entdeckungen. (Westerm. Mon.-H. 1879. 2.)

Yriarte, Ch. Les Arts à la cour des Malatesta au XV^e^ siècle. (Gaz. d. b. a. janv. fevr.)

Zeitschr. d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg. 5. Jhrg. 1. Hft. gr. 8⁰, 128 S. Augsburg, Schlosser. 1879.

Zur Entwicklungsgeschichte der Beichtstühle. (Der Kirchenschmuck 1879. 2.)

Zürcher Taschenbuch auf d. J. 1879. Hrsg. v. e. Gesellsch. Zürcher. Gesch.-Frde. Neue Folge. 2. Jhrg. Mit Abbild. gr. 8⁰. VII u. 324 S. u. 3 Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. 1879.

Necrologie.

Beisbarth, C. (Kst.-Chr. XIV. 12.)

Bernatz, J. M. (C. A. R.: Kst.-Chr. XIV. 14. — Allg. Ztg. 28. B.)

Boshart, W. (Kst.-Chr. XIV. 8.)

Breymann, A. (Kst.-Chr. 1. 2.)

Brysakis, Th. P. (C. A. R.: Kst.-Chr. XIV. 14.)

Chase, J. (Academy 350.)

Des Coudres. (Kst.-Chr. XIV. 16.)

Duc, J. L. (L'Art 1879. t. I. p. 136. — D. Bau-Ztg. 9.)

Echter, M. (Allg. Ztg. 47. B.)

Grasset aîné. (L'Art Nr. 216.)

Händler, A. Th. (Kst.-Chr. XIV. 14.)

Herdtle, Ed. (Kst.-Chr. XIV. 11.)

Kurzbauer, Ed. (Regnet: Kst.-Chron. 19. — Kábdebo: Oest. Kst.-Chr. 7. — Allg. Z. 30. B.

Laperlier, L. (amateur). — (Burty: L'Art 1879. t. I. 147.)

Mac Leay, Kenneth. (Art Journ. 1879. 1.)

Meyerheim, E. (Kst -Chr. 18. — Illustr. Ztg. 1859.)

Montagne, M. (L'Art 1879. t. I. p. 136.)

Nerly, F. v. (Aug. Wolf: Kst.-Chr. XIV. 12.)

Préault, A. (L'Art 1879. t. I. p. 112. — Chron. des arts 1879. 3. — Billung: Kst.-Chr. 19. — Academy 350.)

Reynart, Ed. (L'Art 1879. t. I. 208.)

Sonderland, J. B. (Blanckarts: Kst.-Chr. XIV. 4.

Urbani di Gheltof, D., vice-direttore del Museo Correr, morto 25. marzo 1878. — G. Nicoletti, commemorazione del cav. D. U. d. Gh. (Dagli Atti dell' Ateneo Ven., ser. III. v. I.) 8⁰, p. 8. Venezia, tip. Cecchini.

Ward, E. M. (Chron. des arts 1879. 4. — Academy 351. — L'Art 1879. t. I. p. 136.)

Waesemann, H. F. (D. Bau-Ztg. 9.)

Zimmermann, M. (Allg. Ztg. 1879. Nr. 28. B. Regnet: Kst.-Chr. XIV. 15.)

III. Architektur.

Amerling J. G. Die monumentalen Neubauten Wiens III. Die Universität. (Oest. Kst.-Chr. 1879. 7.)

Barbier de Montault, Msgr. X. Observations archéol. s. l. églises de Rome. (Extr. de la Revue de l'Art chrétien, 2. série t. 8.) 8⁰, 51 p. Arras, imp. Laroche.

Beaurepaire, Ch. de. Notes s. l. parvis de la cathédrale de Rouen. (Extr. du Précis des travaux de l'Académie des sciences etc. de Rouen. 1876 77.) 8⁰, 63 p. Rouen, imp. Boissel.

Blanc, E. La cathédrale de Vence, notes histor. et archéol. (Extr. du Bulletin monumental 1877–78.) 8⁰, 65 p. av. vign. Tours, imp. Bouserez.

Boutry, Ch. Éléments de construction. Cours professé. (Société industrielle de St. Quentin et de l'Aisne, Comité des arts appliqués à l'industrie.) gr. 8⁰, IV–92 p. St. Quentin, Tip. Moureau. 1878.

Burckhardt-Pignet, Th. Baucontract der St. Leonhardskirche zu Basel. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Ceruti, A. I principii del Duomo di Milano fino alla morte del duca Gian Galeazzo Visconti, studii storici. 8⁰, 224 p Milano, tip. Agnelli Giacomo. 1879.

Courajod, A. Lenoir, son journal et le musée des monuments français. (Revue critique 3.)

de Stuers, V. Een bouwkunstig Spook. 8⁰, 31 S. Abdr. aus „De Gids" 1877. Nr. 12.

Detain, C. et J. **Lacroux.** Constructions en briques. La brique ordinaire au point de vue décoratif. Fasc. 1–3. gr. 4⁰, 8 p. et 45 pl. en chromolith. Paris, Ducher & Co.

Dobbert, E. Zur Entstehungsgeschichte der Gothik. Allg. Ztg. 1879. Nr. 36. B.)

Empfangsgebäude, das neue, der Berlin-Anhalt. Eisenbahn in Berlin. (D. Bau-Ztg. 3. 5. 9.)

Encore la pierre blanche. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 2.)

Fröhling, Die Friedrichsbrücke in Berlin. (D. Bau-Ztg. 1879. 1.)

Grueber, B. Peter von Gmünd, gen. Parler, Dombaumeister in Prag. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Altthk. 1878. 4.)

Gurlitt, C. Ein Beitrag z. Gesch. d. dtsch. Steinmetzhütten. (Arch. f. sächs. Gesch. V. 3)

Hansen, Th. v. Der Bau der neuen Börse in Wien. (Wien. Allg. Bau-Ztg. 1879. 1. 2.)

Kanitz, F. Altburgarisch-byzantinische Baudenkmale; in dessen: Donau-Bulgarien und der Balkan. Histor.-geogr.-ethnogr. Reisestudien aus den Jahren 1860–1878. III. Bd. Lex.-8⁰. Mit Illustr., 10 Taf. u. 1 Karte. Leipzig, Fries. 1879.

Le Gentil, Chapelle de St. Liévrain au cimetière St. Nicaise. 8⁰, 11 p. Arras, imp. de Sède & Co. 1879.

Loth, J. La Cathédrale de Rouen, son histoire, sa description, depuis les origines jusqu'à nos jours. 8⁰, VIII u. 622 p., 8 grav. Rouen, Fleury. 1879.

Marsy, de. L'Hôtel de ville de Compiègne. (Extr. des Comptes-rendus du congrès tenu à Senlis p. l. Soc. franç. d'archéologie en mai 1877.) 8⁰, 62 p. et pl. Tours, imp. Bouserez.

Müller, F. O. Die Baugesch. d. Stadtkirche zu Gr. Salze b. Magdebg. (Geschichtsbl. f St. u. L. Magdeburg. XIII. 4)

Nicolaikirche, die, zu Berlin. Ihre Baugeschichte bis auf die Gegenwart. (Baugwks.-Ztg. 9. 11. 13.)

Parlamentsgebäude, das neue, in Wien. (Kst.-Chr. XIV. 15.)

Project, das, der neuen Peterskirche in Leipzig. (Illustr. Ztg. Nr. 1853.)

Redtenbacher, R. Beiträge z. Kenntn. des Lebens des florentin. Archit. Giuliano da San Gallo. Mit 3 Taf. (Wien. Allg. Bau-Ztg. 1879. 1. 2.)

— — Die Kirche zu Lorch am Rhein und ihre Restauration. (Kst.-Chr. XIV. 12.)

Verneilh, de. La Chapelle du Sacré-Cœur à St. Seurin. 8⁰, 16 p. Bordeaux, imp. Boussin. 1879.

Wiener Monumentalbauten. Die Hofmuseen. (Illustr. Ztg. 1859.)

Zanetti, V. Le grandi lastre di marmo greco nel pavimento della basilica di Murano. (Arch. veneto 32.)

IV. Sculptur.

Adeline, J. Les Sculptures grotesques et symboliques (Rouen et environs); 100 vignettes et texte, préface p. Champfleury. 18⁰, 418 p. Rouen, Augé. 1879.

Benndorf, O. Bakchantin. Marmorfigur des Berliner Museums. Ztschr. f. bild. Kst. 5.)

Bergau, R. Zwei Bronzereliefs in Ellwangen. (Kst.-Chr. XIV. 13.)

Engelmann, R. Ein Bronzekopf des British Museum. (Archäol. Ztg. 1878. IV.)

Fisher, J. Michel Angelo, Drawings and Studies in the University galleries, Oxford. Etched et engraved. New edit. revised and enlarged. 4⁰. London, Bell & Sons 1879.

— — Rafaelle, Drawings and Studies etc.

Gonze, L. Le Buste de Phil. Strozzi au Louvre. (Gaz. d. b. a. janv.)

Goethe, Benven. Cellini. Nach den vorzügl. Quellen rev. Ausg. m Anm. v. Fr. Strehlke. gr. 16⁰, XVI—512 S. Berlin, Hempel. 1879.

Kutschmann, Th. Die Entwürfe zu dem Lessing-Denkmal für Hamburg. (Kst.-Chr. XIV. 7.)

Lessing-Denkmal f. Hamburg. (Kst.-Chr. XIV. 9.)

Nicard, P. Dipoenus et Scyllis, sculpteurs crétois. (Extr. des Mémoires de la Soc. nation. des antiquaires de France. t. 38.) 8⁰. 147 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. 1879.

Prévost, G. Aperçus sur Donatello et la sculpture dite réaliste. 8⁰, 51 p. Paris, Didier & Co.

Schülke, H. Das Merkator-Denkmal in Duisburg. (D. Bau-Ztg. 15.)

Viardet, L. Les Merveilles de la sculpture. 3me édit. 18⁰, 307 p. av. vign. Paris, Hachette. 1879.

V. Malerei. Glasmalerei.

Altendorff, H. Mittelalterliche Wandmalereien im Königreich Sachsen. (D. Bau-Ztg. 15.)

Angellier, A. Étude sur Henri Regnault. 18⁰, 160 p. av. une eauforte de P. Langlois. Paris, Boulanger. 1879.

Bedeutung, die, der vier Apostel Dürers. (Christl. Kstbl. 1.)

Berger, G. Les peintures de Paul Baudry dans le foyer de l'Opéra. (Chron. d. Arts 1879. 4.)

Billung, H. Narc. Virg. Diaz. Ein Lebensbild. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 4.)

Boussigues, M. Peintures murales de Vienne (Dauphiné). (Gaz. archéol 1878. 5.)

Brun, C. Luini's Passion in S. Maria d. Angeli zu Lugano. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 4.)

Charles, R. Un atelier de peintres-verriers à Montoire au XVIe siècle. (Extr. du Bulletin de la Société archéol. etc. du Vendômois.) 8⁰, 6 p. Vendôme, imp. Lemercier & fils. 1879.

Cremona, Tranqu. Catalogo delle opere del defunto pittore Tr. Cr. 16⁰, 12 p. Milano, tip. Lombardi. 1878.

Cunningham, A. Lives of the most eminent British Painters. Revis. edit. annotated and contin. to the pres. time by Mrs. Ch. Heaton. vol. I. 12mo, 488 p. London, Bell & Sons. 1879.

Dafforne, J. The works of John Macwhirter. (Art Journ. 1879. 1.)

Dauvergne, A. Notes sur le Valentin. (Gaz. d. b. a. févr.)

Delacroix. E. Lettres (1815 à 1863) recueillies et publ. p. Phil. Burty. Av. facsimile de lettres et de palettes. 8⁰, XX et 391 pag. Avec un portrait de Delacroix par lui-même. Paris, Quantin. 1879.

Della Penna, F. Il quadro del Perugino nella galleria Penna in Perugia. 8⁰, 16 p. Perugia, tip. Boncompagni & Co. 1879.

Ephrussi, Ch. Les dessins d'Alb. Dürer 8e art. (Gaz. d. b. a. janv.)

Fléchey, Notice s. l. découverte de deux mosaiques de l'époque gallo-romaine trouvées à l'emplacement de l'ancienne propriété du Fost-Bouy. (Extr. du Bulletin des travaux de la Soc. d. architectes du départ. de l'Aube.) 8⁰, 14 p. et 4 pl. Troyes, imp. Dufour-Bouquot.

Franken, D., Dz. Adriaen van de Venne. 8⁰, 115 p. Amsterdam, van Gogh. 1878.

Fries, der, des berliner Rathhauses. (Illustr. Ztg. Nr. 1853.)

Füger, H. Fr. v. Eine biogr. Skizze. (Oest. Kst-Chron. 8 ff.)

Genevay, A. Ch. Le Brun et son influence sur l'art décoratif. 11e art. (L'Art 1879. t. I. p. 137.)

Gérin, J. Vitraux de la chapelle de l'hospice de Beauvais. 16⁰, 16 p. Beauvais, imp. Pere. 1879.

Goethe, Phil. Hackert. Nach d. vorzügl. Quellen rev. Ausg. m. Anm. v. Fr. Strehlke. gr. 16⁰, 208 S. Berlin, Hempel. 1879.

Gonse, L. A propos des peintures de P. Baudry au foyer de l'Opéra. (Chron. d. Arts 1879. 6.)

Goovaerts, A. Le peintre Van Hulsdonck. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 1.)

Hamerton, Ph. G. The life of J. M. W. Turner, R. A. 18⁰, 398 p. London, Seeley, Jackson & Halliday. 1879.

Havard, H. A propos de deux tableaux de Rembrandt. (Gaz. d. b. a. janv., févr.)

Helbig, J. Carlier. Damry. Douffet. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 2.)

Hendschel der Skizzen-Zeichner. (Sonnt.-Bl. 7.)

Janneck, F. Ch. Ein Beitrag z. Gesch. d. niederländ. französ. Malerschule in Wien. (Oest. Kst.-Chron. 1879. 5.)

Loupe, P. A. Geschilderde glazen vereerd door de Admiraliteit op de Maze, 1614—1646. (Arch. v. Nederl. Kst.-Geschied. I. p. 137.)

Licsville, A. R. de. Les Artistes normands au Salon de 1878. 8⁰, 59 p. Caen; Paris, Champion. (Tiré à 156 exempl.)

Matthieu, E. Servais de Coulx. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 1.)

Meisterwerke der Aquarellmalerei, nach den Orig. in Chromolith. ausgef. v. R. Steinbock in Berlin. 1. Lfg. qu. f⁰. 5 Bl. Leipzig, Titze.

Messmer, J. A. Das Paehler Altargemälde im Bayr. Nat.-Mus. (Allg. Ztg. 58. B.)

Meyer-Zeller, E. H. Jost Ammann. Ein Beitrag z. d. Biogr. (Zürich. Taschenb. 1878.)

Naumann, E. Erklärung der Musiktafel in Raffaels Schule von Athen. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 1.)

Neuda, G. Michael Munkácsy. (Oest. Kst.-Chron. 1879. 6.)

Orgeldeuren in de Groote Kerk te Alkmaar, geschild. door Caes. van Everdingen. (Arch. v. Nederl. Kstgeschied. I. p. 141.)

Pecht, F. Ant. Raff. Mengs. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 2. 3.)

Peintures ornementales. Cinq sujets de chasse. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 2.)

Piton, C. Pract. Treatise on China Painting in America, with some suggestions as to Decorative Art. With folio Album of plates. 16mo. New-York 1879.

Potheuck, Johan, Schilder te Leiden a. 1626—1669. (Arch. v. Nederl. Kst.-Geschied. I. p. 125.)

Prijzen van Schilderijen in de XVIII. eeuw. (Arch. v. Nederl. Kstgeschild. 1. p. 152.)

Raffet fils. Notes et croquis de Raffet, mis en ordre et publiés par etc. f⁰, avec 257 planches gravées en relief. Paris, Amand-Durand. 1879.

Rahn, J. R. Die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale v. Lausanne. Ein Bild d. Welt aus d. XIII. Jh. in: Mitth. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich. XX. Bd. 1. Abth. 2. Hft. gr. 4⁰, 30 S. 9 Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. 1879.

Rawlinson, W. G. Turner's liber studiorum. A description and a catalogue. 8⁰, 206 p. London, Macmillan & Co. 1878.

Regentenstuk, het, van 1653 in het Museum van Rotterdam. (Arch. v. Nederl. Kstgeschied. I. p. 158.)

Rooses, M. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschoel. Bekroond in den Prijskamp uitgeschreven door den Gemeenteraad van Antwerpen. Gent 1879.

Rosenberg, A. Ein neues Bild von Ad. Menzel. (Kst.-Chr. XIV. 17.)

— — Zur Biographie von P. P Rubens. (Grenzboten 4.)

Ruskin, Notes on his Collection of drawings by the late J. M. W. Turner, also a list of the engrav. works of that master. 4⁰, 188 p., 35 pl. and 1 map illustrat. of the places in the Brit. Isles illustrated by him. London, Fine Art Society. 1878.

Saint-Raymond, E. Bonington et les côtes normandes de St. Jouin. (L'Art 1879. t. I. 197.)

Schäfer. E. Gothische Wandmalereien in Marburg II—XV. (D. Bau-Ztg. 7. 9. 11.)

Schilderij door Jakob Huijser in de kerk te Roermond. Archief v. Nederl. Kstgeschied. I. p. 121.)

Schwab, P. Anleitgn. z. Blumenmalen. 3. Ausg. 4 Hefte. qu. gr. 4⁰ zu 6 Taf. 12 u. 1 Bl. Text. Karlsruhe, Veith.

Sheldon, G. W. American Painters: Biograph. sketches of 50 leading American Artists, with examples of their works. Illustr. gr. 8⁰. New-York, 1879.

Siret, A. Dictionn. histor. des peintres de l'école flamande. Suite. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 1. 2.)

Steinle's Wandmalereien im Münsterchor zu Strassburg. (Hist. pol. Bl. 1879. 1.)

Sweetser, M. F. Artist Biographies: Fra Angelico. 8⁰, 148 p. Boston, Houghton, O. & Co.

Thausing, M. War Dürers Vater ein Ungar? (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 2.)

Ueber das Alter der Apsismosaiken von S. Costanza bei Rom. (J. P. R.: Kst.-Chr. XIV. 9.)

Urtheile der französischen Presse über M. Munkacsy und sein neuestes Gemälde: Milton, seinen Töchtern das verlorne Paradies dictirend. 8⁰, 47 S. Paris, imp. Lahure.

Vachon, M. Les peintures de Th. Chasseriau à la Cour des Comptes. (Chron. d. Arts 1879, 4.)

Watteau, A. 26 Drawings, reproduced from the original works the property of Miss James, recently exhib. in the Bethnal Green Museum. f⁰. London, publ. by the Arundel Soc. 1878.

Wedmore, F. Turners liber studiorum. (Academy 347.)

Woltmann, A. Geschichte der Malerei. Mit Holzschn. 1. Bd. Woermann: die Malerei des Alterthums; Woltmann: die Malerei des Mittelalters. XII u. 483 S. Leipzig, Seemann. 1879.

Wurzbach, A. v. Die französ. Maler d. 18. Jh. 1. 2. Lfg. f⁰. zu 2 Bl. Stuttgart, Neff. 1879.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Accademia araldica italiana; adunanza del 27 ott. 1878. (Giorn. arald.-geneal.-dipl. 1878. dicbre.)

Buet, Ch. Armorial des évêques de Maurianne princes souverains. (Giornale arald.-geneal.-diplom. Pisa 1878, nov.)

Erbstein, J. & A. Die letzten Münzen der Grafschaft Barby. (Ztschr. f. Museol. 1879 1. 2.)

— — Münzfunde. (Ebend.)

— — Doppelte Schreckenberger aus der Reussischen Münzstätte Dölau. (Ebend. 3.)

Lapaix, C. Armorial des villes, bourgs, villages de Lorraine, du Barrois et des Trois-Evêchés. Texte, dessin, gravure. Supplément. gr. 4⁰, 77 p. St. Nicolas-de Port, imp. Collin.

Nahuys, C. M. Les Armes du comte Bathor baron de Simolin. (Giorn. arald.-geneal.-dipl. 1878. dicbre.)

Papiergeld, d. älteste, der Verein. Staaten von Nordamerika. (Ztschr. f. Museol. 1879. 2.)

Rouyer, J. Quelques mots sur les jetons des Métamorphoses d'Ovide exécutés au XVIIIe siècle et qu'il fut question en 1731 de faire frapper à la monnaie de Paris. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéol. lorraine 1878, août.) Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Schulze, H. Chronik sämmtl. bekannt. Ritterorden und Ehrenzeichen. Suppl.-Bd. II. f⁰. VII, XXVII, 229 S. u. 28 Taf. Berlin, Selbstverlag 1878.

Stiernstedt, i Göteborg slagna mynt samt dit hänförliga medaljer Histor. öfversigt. 8⁰, 108. (Abdr. aus: Göteborgs kongl. vetenskaps- och vitterhets-samhälles handlingar. N. F. 16. Hft. 1878. Göteborg.)

Warnecke, F. Heraldische Kunstblätter nach im Kunstdr. etc. ausgef. Entwürfen von

M. Schongauer, Isr. v. Mecken, A. Dürer, V. Solis, J Amman etc. Facsim.-Druck v. A. Frisch. 1.–3. Lfg. f⁰ zu 25 Taf. u. Text. Görlitz, Starke. 1879.

Weyl, A. Verzeichn. v. Münzen u. Denkmünzen der Erdth. Austral., Asien, Africa u. versch. mohammed. Dynastien der Jules Fonrobertschen Sammlung (versteig. 14. Jan. 1879). IV, 400 S. u. 44 Taf. Berlin, Stargardt. 1878.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Album de la Ilustracion Venatoria del año 1878. Año 1. f⁰, 72 hojas. Madrid, impr., est. y galv. de Ariban y Co.

André, E. L'Amérique équinoctiale: Colombie — Equateur — Pérou. Texte et dessins inédits. (Le Tour du Monde 946ᵉ livr. Paris, Hachette.)

Barberaud (archiviste du Cher). Rapport sur les procédés employés p. faire revivre les manuscr. s. parchemin altérés par l'incendie. 4⁰, 14 p. Bourges, imp. Pigelet.

Bergmann, E. v. Hieroglyphische Inschriften, gesammelt während einer im Winter 1877/78 unternommenen Reise in Aegypten. 2. Lfg. 4⁰, S. 19–84 u. Taf. XXV–XLIV. Wien, Faesy & Frick. 1879.

Billung, H. Französ. Illustrationsliteratur. (Kst.-Chron. 18.)

Böheim, W. Zum fünfzigjähr. Jubiläum des Wiener Holzschnitts. (Oesterr. Kunst-Chron. 1879. 5. 6.)

Catalogue gen. des Photographies publ. p. l. maison Giac. Brogi de Florence. 8⁰, 236 p. Florence 1878.

Catalogue d'estampes anc. et mod., faisant partie de la collection Laperlier (vente les 27 à 29 mars 1879). 8⁰, 56 p. Paris, imp. Renou, Maulde & Cock.

Chevalier, C. Naples, le Vésuve et Pompéi, croquis de voyage. 2ᵉ édit., illustr. p. Anastasi. 8⁰, 418 p. et grav. Tours, Mame & fils. 1879.

Dublin, 100 years ago: being a series of 12 photogr. of interesting localities and a map of ancient Dublin. obl. 4⁰. Dublin, Gill. 1879.

Eye, A. v. Ein Buntdruck aus dem XIV. Jh. (Anz. f. K. d. d. Vorz. 1879. 1.)

Falke, J. v. Hellas u. Rom. 2. Lief. S. 17–28. Stuttgart, Spemann. 1879.

Foucard, C. Elementi di paleografia. La scrittura in Italia sino a Carlo Magno. Parte I. Monumenti grafici, tav. I a X, Repubblica e Impero romano dal II. secolo avanti l'èra volg. sino al V. sec. dopo. 10 facsimili fotolit. colle relative lettere, Indice e Prefaz. in f⁰ picc. Milano, Maisner & Co. 1879.

Fournel, V. Les rues du vieux Paris, galerie populaire et pittoresque. Illustr. de 165 grav. 8⁰, VI–664 p. Paris, Didot & Co.

Fraknói, W. Der älteste Hermanstädter Druck. (Arch. d. Ver. f. siebenb. Landeskunde. N. F. XIV. 3.)

Graphischen Künste, die, Red. O. Berggrün. I. Jhg. 1879. 1. Hft. m. Holzschn., Rad. etc. Imp.-4⁰, 36 S. Wien, Ges. f. vervielf. Kunst.

Historique de l'Imprimerie et de la Librairie centrales des chemins de fer. 4⁰, VII–338 p. Paris, Chaix & Co.

Künzel, H. Die Zurichtung u. der Druck von Illustrationen. 2. Aufl. gr. 4⁰, III 40 S. u. 15 Taf. Leipzig, Waldow. 1879.

Lippmann, F. Hans Holbein, der Todtentanz. Nach dem Exempl. d. 1. Ausg. im kgl. Kupferstichcab. zu Berlin in Lichtdruck nachgeb. v. A. Frisch. 8⁰, 16 S. u. 40 Taf. Berlin, Wasmuth. 1879.

Los Rios y Villalta, Don R. A. Inscriptiones árabes de Córdova, precedidas de un estudio hist.-crit. 4⁰, XXVIII–432 p. con 20 láminas. Madrid, Murillo.

Luchs, H. Schlesische Inschriften vom XIII.–XVI. Jh., mit 8 Taf. (Schlesiens Vorzeit. 40. Bericht, 1879.)

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Archit., Sculptur u. Mal. 1. Lfg. f⁰, 8 S. Holzschn. u. 1 Bogen Text. Leipzig, Weber. 1879.

Middleton, C. H. Descript. Catalogue of the Etched Work of Rembrandt Van Rhyn. gr. 8⁰, 390 p. London, Murray. 1879.

Monceaux, H. Une gravure de Jean Cousin à la date de 1582. pet. in 4⁰, 12 p. avec planche. Paris, Claudin. 1878.

Müller, F. Die Incunabeln der Hermannstädter Capellenbibliothek, mit 1 Abbild. (Archiv d. Ver. f. siebenbürg. Landesk. N. F. XIV. 3.)

Pintura del Gobernador, Alcaldes y Regidores de México. Codice en jeroglíficos mexicanos y en lenguas castellana y azteca, existente en la bibliot. del Duque de Osuna. fol. may, 6 hoj. y 40 hoj. reproduc. fotolitográf. Madrid, Murillo. (Tir. de 100 ejempl. num.)

Rothschild, A. de. Histoire de la Poste aux lettres et du Timbre-Poste depuis leurs origines jusqu'à nos jours. IVᵐᵉ éd. illustr. p. Bertall 8⁰, 423 p. Paris, Calmann Lévy. 1879.

Sieumiki, St. J. Recueil des éditions, des imprimeurs célèbres de la France et de la Belgique conservées dans la Biblioth. de l'Université impér. de Varsovie. 8⁰, 264 p. av. 41 pl. Varsovie, imp. Ziemkiewicz & Noakowski.

Smith, J. Chaloner. British Mezzotinto Portraits; being a descriptive catalogue of these engravings from the introduct. of the art to the early part of the present century. Part I. Adams–Faber. 8⁰, XXII u. 480 p. London, Sotheran & Co. 1878.

VIII. Kunstindustrie*).

André, A. De la Verrerie et des Vitreux peints dans l'ancienne province de Bretagne. 8⁰, 281 p. Rennes, J. Plihon. 1878.

Bucher, B. Die Faiencen von Oiron (Henry-Deux). Vortrag. Aus: Mitth. d. Oesterr. Museums. Mit Holzschn. gr. 8⁰, 18 S. Wien, 1878.

Ceresole, V. Origines de la Dentelle de Venise et de l'École du Point de Burano en 1878. Kl. 8⁰, 14 p. Venise, impr. Antonelli. 1878.

Curtius, E. Alabastron aus Halimus, einen Hahnenkampf darstellend. (Archäol. Ztg. 1878. IV.)

Fränkel, M. Zwei Vasen mit Goldschmuck. (Archäol. Ztg. 1878. IV.)

Girardin, J. Emploi des matières tinctoriales et extraction de l'indigo chez les anciens Orientaux. (Extr. du Bulletin d. l. Soc. libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure 1878.) 8⁰, 16 p. Rouen, imp. Lecerf.

---

*) Vergl. IX Ausstellungen.

Grimonprez, C. Tissage analysé. Théorie et pratique. gr. 8⁰. 679 p. Saint-Quentin, imp. de la Soc. anon. du Glaneur. 1878.

Hale, L. P. Art Needlework: Guide to Embroidery etc., also short history of embroidery. 12mo. Boston 1879.

Heurivaux, J. Sur la devitrification du verre, suivi des Verres colorés par insolation. (Extr. des Bulletins de la Soc. chim. de Paris, Decbr. 1874 et Janv. 1875.) 8⁰, 6 p. Chauny, imp. Visbecq.

Jaennicke, F. Grundriss der Keramik in Bezug auf das Kunstgew. Eine histor. Darstellg. etc. 16.—18. (Schluss-) Lfg. Lex.-8⁰. XXVII u. S. 809—1021. Stuttgart, Neff. 1879.

Künne, A. Evangel. Kirchenschmuck, d. i. Zusammenstellg. v. Tauf-, Abendmahls- u. and. kirchl. Geräthen. 1. Sammlg. f⁰, 26 Taf. Hagen, Hammerschmidt. 1878.

Kunstgewerbliche Bestrebungen im Auslande. (Allg. Ztg. 1879. Nr. 38, B.)

Lami, E. O. et A. **Tharel**. Dictionnaire encyclop. et biograph. de l'industrie et des arts industriels. (Ca. 250 livr.) 1re livr. gr. 8⁰, 16 p. Paris, imp. Maréchal.

Lay, F. Ornamente südslav. nationaler Haus- u. Kunstindustrie. 7. 8. Lfg. hoch 4⁰. Agram. (Wien, Helm.)

Leupe, P. A. Tapijten voor het nieuwe Admiraliteitsgebouw te Rotterdam 1644—1646. (Arch. v. Nederl. Kst.-Geschied. I. p. 132.)

Liebenau, Th. v. Hans Felder als Werkmeister von Luzern. — Ueber eine Arbeit des Goldschm. Urs Graf. (Anz. f. schweiz. Altthk. XI. 4.)

Lübecker Malertag, Berathungen und Ausstellung des, etc. (Corresp.-Blatt z. Deutsch. Malerjournal 1878, S. 177 ff.; 1879, S. 2 ff.)

Mame, la Maison. Le Passé, le Présent, l'Oeuvre. gr. 8⁰, 34 p. Tours, Mame et fils. 1879.

Merken van Delft'sche plateelbakkers. (Arch. v. Nederl. Kst.-Geschied. I. p. 128.)

Meurer, M. Italienische Flachornamente aus d. Zt. d. Renaiss., Intarsien, Flachreliefs, eingel. Marmorarb. etc. Nach Orig.-Aufn. in natürl. Grösse. 1.—8. Lfg. qu. gr. f⁰ zu 12 Taf. Karlsruhe, Veith. 1879.

Michel, M. Essai sur la décoration extérieure des livres. 8⁰, 16 p. illustr. Paris, Morgand & Fatout. 1878.

Pecht, F. Kunstindustr. Ergebnisse der Pariser Weltausstellung. (Ztschr. d. Kstgew.-Ver. 1.)

Porzellan-Manufactur, die königl., in Berlin. (Kunst u. Gew. 1879. 6.)

Rapport der Rijks-Commissie tot het instellen van een onderzoek naar den toestand der Nederlandsche Kunst-Nijverheid. 4⁰, 88 S. 's Gravenhage 1878.

Robert, C. Zwei Vasen aus Nola. (Archäol Ztg. 1878, IV.)

Rondrini, A. L'orefice Azzo Cisi e un suo lavoro per la Certosa di Parma. (Atti e Memorie delle RR. Deputaz. di Storia patria p. l. prov. dell' Emilia. N. ser. vol. III. parte 2. Modena, tip. Vincenzi e nipoti.)

Schorn, O. v. Augustin Hirschvogel. (Kunst u. Gew. 1879. 1.)

Schurth, O. Holzmosaik zum Verzieren feiner Holzgeräthe. 4. Heft. f⁰. 6 Bl. Karlsruhe, Veith.

Technik der Henry-deux-Gefässe. (Blätt. f. Kstgew. 1879. 2. 3.)

Tenax, B. P. (B. Prösse). Die Steingut- und Porzellanfabrikation als höchste Stufe der keramischen Industrie. Mit Holzschn. gr. 8⁰. VIII u. 237 S. Leipzig, Gebhardt. 1879.

Utrechtsche Plateelbakkerijen. (Arch. v. Nederl. Kst.-Geschied. I. p. 145.)

Versteyl, H. A. Die kirchl. Leinwandstickerei. Musterbl. im roman. u. goth. Style. 2. Lfg. gr. 4⁰. 7 S. u. 25 Taf. Düsseldorf, Schwann. 1879.

Villers, J. T. de. Terres cuites polychromes du statuaire Jacques Maillet. 16⁰, 16 p. Vichy; Paris, Pescé. 1879.

Zur Geschichte des Meerschaums. (Kunst u. Gew. 1879. 7—9.)

IX. Museen, Ausstellungen etc.

Aeltere Systeme von Universal-Museen oder sogen. Kunstkammern. (Ztschr. f. Museol. 1879. 1. 2.)

Antwerpen. Exposition du Cercle artistique d'Anvers. (Journ. des Beaux-Arts 1.)

— **Berggrün**, O. Museum Plantin-Moretus in Antwerpen. (Kst.-Chr. XIV. 8.)

Berlin. **Meyer**, J. u. W. **Bode**, königl. Museen. Gemälde-Galerie. Beschreibendes Verzeichniss der während des Umbaues ausgestellten Gemälde. gr. 8⁰, VII u. 505 S. u. 1 Plan. Berlin, Berg & v. Holten. 1878.

— Das neue Reglement für die Berliner Museen. (Kst.-Chr. XIV. 16.)

— Museen, die königl. in Berlin und der Preuss. Landtag. (Kst.-Chr. XIV. 17.)

— Akadem. Kunstausstellung in Berlin. (Kst.-Chron. XIV. 1. 2. 4. 7. 10.)

— **Carriere**, M. Die Ausstellung der Berliner Akad. 1878. (Literaturblatt [Wien] 1879. Nr. 3.)

— **Leixner**, O. v. Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. II. Bd. Die Ausstellungen von Novbr. 1877 bis Aug. 1878. Der Berliner Salon v. 1878. 8⁰, VIII u. 133 S. Berlin, Guttentag. 1878.

— Der Berliner Salon und die Berliner Gemälde-Galerie. (Uns. Zeit 2.)

— Berliner Gewerbe-Ausstellung im Jahre 1879. Vorgeschichte. (Baugewerks-Ztg. 15.)

— Die Ausstellung von Reiseskizzen in Berlin 1879. (D. Bau-Ztg. 1.)

Dresden. Die Kunstkammer im Dresdner Schlosse. (Ztschr. f. Museol. 1879. 2.)

Florenz. **Gotti**, A. Les Musées de Florence. Le Musée Égyptien-étrusque. I. Avec gravures. (L'Art 1879. t. I. p. 65.)

— Kunstausstellung in Florenz. (P. S. Kst.-Chr. XIV. 17.)

Frankfurt a/M. **Valentin**, V. Die Eröffnung des neuen Städel'schen Kunstinst. z. Frankfurt a/M. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 4.)

— Das neue Städelsche Museum in Frankfurt a/M. (Illustr. Ztg. 1879. Nr. 1854.)

Graz. Weihnachtsausstellung des Vereines zur Förderung der Kunstindustrie. (Der Kirchenschmuck 1879. 1.)

Hannover. **Steche**, R. Die alten kunstgewerbl. Arbeiten in der Gewerbe-Ausstellung zu Hannover. (Kunst u. Gew. 1879. 2—4.)

Kassel. Gemäldegalerie zu Kassel. (Uns. Zeit 2.)

Landgraf, J. Die Arbeitstheilung im Ausstellungswesen. (Kunst u. Gew. 1879.)

Lille. Supplément au catal. du musée de Lille. 8⁰, p. 257–266. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

London. **Blackburn,** H. Illustrat. Catalogue to the National Gallery, Foreign School. 8⁰. London. Chatto. 1879.

— — Pictorial Notes in the Nat. Gallery. British School and Old Masters. 8⁰. Ebend.

— **Crowe,** J. A. The catalogue of the Nat. Gallery. (Academy 347–349.)

— **Richter,** J. P. Neue Erwerbungen der Londoner National-Galery. (Kst.-Chr. XIV. 9.)

— Kunstausstellungen im Winter 1878/79. Academy 348—351; — Athenäum 4. 11. 18. 25. Jan. — Art Journ. 1879. 1.)

Mailand. Esposizione delle opere di belle arti nel palazzo di Brera, anno 1878. 32⁰, 40 p. Milano, tip. Civelli.

München. **Weber,** Ch. v. Le Musée national bavarois à Munich. (L'Art 1879. t. I. p. 9. 17.)

Neapel. **Fabriczy,** C. v. Die nation. Kunstausstellung zu Neapel 1877. II. Malerei. III. Archit. u. Kunstindustrie. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 2.)

Paris. **Reiset,** Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du prem. et du deux. étage au musée nat. du Louvre. I. partie. Écoles d'Italie, écoles allemande, flamande et hollandaise; précedée d'une introduction hist. et du résumé de l'invent. gén. des dessins. Nouv. édit. rev. et corr. 12mo, CXI u. 411 p. Paris, imp. Mourgues frères. 1879.

— **Bernard,** L. Chefs-d'œuvre de peinture au musée du Louvre. École ital. gr. 8⁰, XXIV —230 p. et 56 grav. Paris, Loones. 1879.

— **Frantz,** G. Le Musée des arts décoratifs. (Encycl. d'archit. VIII. 2.)

— Repertoire de la Bibliothèque de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 8⁰, 191 p. Paris, Firmin Didot.

— **Delorme,** R. Le Musée de la Comédie-Française. 4⁰, IX—217 p. Paris, Ollendorff.

— **Jouin,** H. Le Musée Molière. (Journ. d. Beaux-Arts 1879. 1.)

Petersburg. **Clément de Ris,** L. Le Musée impér. de l'Ermitage à St. Petersbourg. 1er art. (Gaz. d. b. a. févr.)

Philadelphia. Grounds and Buildings of the Centennial Exhibition: Official Report and Illustr. with views of the buildings and their groundplans and the official situation plans. gr. 8⁰. Philadelphia 1879.

Rom. **Ruggiero,** E. de. Catalogo del museo Kircheriano, parte I. 8⁰, XXXI—282 p. Roma, tip. Salviucci. 1878.

Scherer, K. Ueber die Organisation der Weltausstellungen. (Allg. Ztg. 1879 Nr. 39, B.)

Schramm, R. The Worlds fair. Letters on international exhibitions. (Aus: The Continent and Swiss Times.) gr. 8⁰, 48 p. Geneva 1879.

Versailles. Guide au Musée de Versailles. 16⁰, 79 p. av. plan. Versailles, imp. Cerf & fils. 1879.

Wien. **Berggrün,** O. Die Sammlung Oelzelt in Wien. (Ztschr. f. bild. Kst. XIV. 1.)

— **Falke,** J. v. Die Weihnachtsausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. d. Oest. Mus. 161.)

— **Groller,** B. Aus dem Wiener Künstlerhause. (Kst.-Chr. XIV. 11. 16.)

Washington. Corcoran - Galerie in Washington. (Kst.-Chr. XIV. 14.)

Zur Reform des Ausstellungswesens. (Blätt. f. Kstgew. 1879. 1—3.)

Weltausstellung 1878.

Aegypten. **Delcheralerie,** L'Egypte agric., industr., commerc. et artist., culture industr. etc. (Extrait des Etudes d. l'Exposition.) 8⁰, 110 p. av. 9 fig. Paris, Lacroix. 1879.

Algerien. Notice sur les Beaux-arts et les parfums. Par O. Mac Carthy. gr. 8⁰, 15 p. Alger, imp. Gojosso & Co.

— Instruction publique en Algérie. 8⁰, 16 p. Alger, imp. Jourdan.

Argentinische Republik. Notice s. la République Argentine. Catalogue gén. détaillé. gr. 8⁰, 40, 208 p. Paris, imp. L. Hugonis.

Arts et manufactures. Revue de l'industrie au XIXe siècle; collect. scientif., artist. et industr. de l'Expos. univ. 1. livr. gr. 4⁰, 16 p. av. gravures. Paris, imp. Unsinger. 1879.

Bajo, P. Note di viaggio. Appunti all' Esposizione univers. di Parigi: digressioni a capriccio; racconto. 16⁰, 198 p. Venezia, tip. del giorn. Il Tempo.

Beaux-Arts, les, et les Arts decoratifs à l'Expos. univ. de 1878; par de Beaumont, Darcel, Faliz, Mantz etc. sous la direction de L. Gonse. t. I. L'Art moderne. t. 2. L'Art ancien. 2 vol. avec nombr. grav. 4⁰, VIII et 1060 p. Paris, Gazette des Beaux-Arts 1879.

Bedet, F. et Ch. **Burdeau.** Rapports s. l'Expos. univers. 1878 (sculpture, marbrerie et taille de la pierre). 8⁰, 13 p. Tournus (Saône et Loire), impr. Dessolins. 1879.

Belgien. — Catalogue offic. des Oeuvres d'Art, des Produits de l'Industrie etc. pet. 8⁰, 196 p. et pl. Bruxelles, typ. Vanderauwera.

Berichte der subvent. Handwerker. (Schweiz. Gew.-Bl. 1879. 2 ff.)

Bonnaffé, E. L'Art ancien au Trocadéro. L'Enfant à la poupée. (L'Art 1879. t. I. p. 113.)

Burée, Mme. Les Eventails. la Bimbeloterie à l'Expos. univ. 8⁰, 55 p. av. fig. Paris, Lacroix.

Canada. — Exposition scolaire de la province de Québec, Canada. 8⁰, 95 p. Québec, Départem. de l'Instruct. publ.

— Manuel et catal. off. de la section Canadienne. Publié s. l. direct. de Th. C. **Keefer.** 8⁰, 176 p., 5 pl. Londres, impr. Eyre & Spottiswood.

Catalogue officiel publié par le Commissariat général. Tome I. Groupe I. Oeuvres d'Art. gr. 8⁰, 332 p. Paris, imp. nationale.

Catalogue officiel. Liste des Récompenses. gr. 8, VIII—531 p. Paris, imp. nationale. 1878.

Codinez de Paz, F. M. Memoria sobre cerrajeria, romaneria y máquinas de la Expos. univ. etc. 4⁰, 208 p. Madrid, Martinez.

Dänemark. — **Lamarre,** C., et R. **Berendzen.** Le Danemark et l'Expos. de 1878. 18⁰, X—180 p. Paris, Delagrave.

Delloye, E. (B. de Marcq). L'exposition de 1878. Notes et souvenirs. 12⁰, 123 p. Cambrai; Paris, Baltenweck. 1879.

De Rialle, G. L'art préhistorique et l'anthropologie à l'Expos. univ. de 1878. (L'art 1879 t. II. 185)

Deutschland. — Weltausstellung in Paris 1878. Deutsche Abtheilung. Verzeichn. d. ausgestellten Werke. 8⁰, 24 S. Berlin, Geh. Ob.-Hofbuchdruckerei. 1878.

— Die deutsche Kunst auf der par. Welt-Ausst. (Uns. Zeit 2.)

Dufréné, H. Essai s. l'origine et les progrès de l'industrie; suivi de: L'Art industriel p. E. Demay. (Extrait des Études s. l'Expos.) 8⁰, 96 p. Paris, Lacroix. 1879.

Einige Betrachtungen über die volkswirthsch. Seiten der Par. Welt-Ausst. (Schw. Gew.-Bl. 1879. 5. 6)

England. — Catalogue de la section anglaise. 2 vol. LXXXVI, 287, 269 p., 8 pl. Londres, imp. Eyre & Spottiswood.

Fabriczy, E. v. Die antike Kunst auf dem Trocadero. (Kst.-Chr. XIV. 5. 6. 11.)

Finland. — Catalogue spéc. du Grand-Duché etc. 8°, 53 p., pl. et carte. Paris, impr. Chaix & Co.

— Notice statistique p. K. E. F. Ignatius. 8°, 140 p. et 7 cartes. Helsingfors, imp. de la Société Finland. de Littérature.

— Catal. rais. des Antiquités du Nord Finno-Ougrien, exp. p. l'Univers. d'Helsingfors. 8°, 86 p. Helsingfors, imp. de la Société littér. Finland. 1878.

Frankreich. — Catal. officiel t. II. III. Section française (France, Algérie, Colonies franç.). gr. 8°, VIII, 747, VIII, 440 p. Paris imp. nationale.

Französ. Colonien (Cochinchina etc.) — Catalogue des produits des Colonies franç. gr. 8°, 369 p. Paris, Challamel aîné. 1878.

George, A. Rapport s. l. typographie franç. et étrang. à l'Expos. univ. de 1878. 8°, 24 p. Châlons-sur-Marne, imp. Le Roy. 1879.

Gounon, F. Rapport s. l'Expos. univ. de 1878 à la Soc. de prévoyance de la peinture sur verre. 16°, 16 p. Paris, imp. Moquet. 1879.

Héron de Villefosse, Les collections de monnaies anciennes au Trocadéro (1878). (L'Art 1879. t. I, p. 81.)

Horsin-Déon, L. L'enseignement du dessin à l'Expos. univ. 8°, 50 p. Paris, Lacroix.

Husson, F. La serrurerie et ses objets d'art. (Extr. des Études s. l'Expos.) 8°, 100 p., 8 pl. et 35 fig. Paris, Lacroix. 1879.

Japan. — Catalogue des objets envoyés à l'Expos. univ. de Paris par le Ministère de l'Instruction publ. du Japon. 12°, 52 p. Paris, imp. Lutier.

— Le Japon à l'Expos. univ. de 1878. Publié sous la direction de la Commiss. imp. Japon. Ire partie: Géographie et histoire du Japon. IIme partie: Art. Education et enseignement. Industrie, productions, agriculture et horticulture. gr. 8°, IV, 159, VII, 192. Paris, typ. Lahure.

Illustrat-Catalogue. Paris 1878 Internat. Exhibition. (Beilage des Art Journal 1878/79 pag. 1—152.)

Italien. — Espos. univers. del 1878. Sezione italiana. Catalogo gener. gr. 8°, LXXXVIII —879 p. Roma, tip. Barbera.

— Manufactures, les, de la Société de Venise et Murano à l'Expos. de Paris 1878. 8°, 22 p. Venise, impr. Jos. Antonelli. 1878.

— **Lamarre**, C., et A. **Roux**. L'Italie et l'Exposition de 1878. 18°, VIII u. 277 p. av. carte et plan. Paris, imp. Delagrave.

Lacroix, E. Etudes ou rapports s. l'Expos. de 1878, annales et archives de l'industrie au XIXe siècle. T. 9 et dernier. 8°, VII - 549 p., 7 pl. u. 37 fig. Paris, Lacroix.

Lamarre et L. **Louis-Lande**. L'Espagne et l'Expos. de 1878. 18°, VIII - 382 p. Paris, Delagrave.

Lessing, J. Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878. 8°, IX u. 299 S. Berlin, Wasmuth. 1879.

Marocco. — Note geograph. et commerciale par F. Goltdammer. 8°, 12 p.

Niederlande. — Catal. spéc. des produits expos. p. l. Royaume des Pays-Bas. 8°, 177 p. La Haye, imp. Giunta d'Albani frères.

— **Lamarre**, C., et R. **de la Blanchère**. Les Pays-Bas à l'Expos. de 1878. 18°, VIII—284 p. Paris, Delagrave.

Norwegen. — Catal. spécial. Appendices: I. L'Art moderne en Norvège (et notices biograph.). II. Resumé de l'histoire de la musique en Norvège. III. Notices sur les pêcheries de la Norvège. gr. 8°, XXIII, 78, 28, 55, 72 p. Christiania, imp. de B. M. Bentzen.

Oesterreich-Ungarn. — Katalog d. österr. Abthlg. gr. 8°, XX u. 314 S. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei.

— Catalogue des Produits de l'Autriche. gr. 8°, XXI et 304 p. Vienne, imp. I. R. de la Cour et de l'État. Juin 1878.

- Ausstellung des k. k. Oesterreich. Museums, der Kunstgew.-Schule, der chem.-techn. Versuchsanstalt und der kunstgewerbl. Fachschulen. gr. 8°, 24 S. mit Ansichten und Plänen. Wien, Oesterr. Museum.

— Catal. spéc. de la section hongroise. gr. 8°, XXXV—178 p. Budapest, soc. d'imprim. p. act.

— Exposé sur le développement (1867—1877) et sur l'état actuel de l'instruction publique des sciences et des arts en Hongrie. gr. 8°, 46 p. Budapest, imp. de l'Univers. roy. hongr.

Pecht, F. Kunstindustr. Ergebnisse der Par. Weltausst. (Ztschr. d. Kstgew.-Ver. 1.)

Rapports des délégués des diverses professions compos. l'industrie du papier peint à l'Expos. univ. 8°, 51 p. Paris, imp. Cresson.

Reuleaux, F. Ein Epilog zur Pariser Weltausstellung. (Westerm. Monatsh. 1879. Jan.)

Rosenberg, A. Das Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung I. II. (Ztschr. f. b. Kst. XIV, 1. 8.)

Russland. — Catalogue. 8°. 248 p. Paris, typ. Lahure.

— Catal. de l'exposition du Ministère de l'Instruct. publ. de Russie. gr. 8°, 72 p. Paris, Hachette & Co.

Schweden. — Expos. univ. Royaume de Suède. I. Exposé statistique p. E. Sidenbladh. II. Catalogue. gr. 8°. VIII, 554, XXX, 207 p. et 1 carte. Stockholm, imp. centrale.

Schweiz. — Catalogue spéc.: Education et enseignement. 8°, 46 p. Zürich, imp. Orell Füssli & Co.

Schwerdtner, J. Ueber die Gravirung auf der Paris. Weltausst. 1878. Zur Publicat. übergeben von der k. k österr. Central-Comm. Abdr. aus Wochenschr. d. niederöst. Gew.-Ver. gr. 8°, 30 S. Wien, Keiss & Horn. 1879.

Spanien. — Catálogo Español de las Colecciones presentadas por el Ministerio de la Guerra. Catalogue Espagnol d. collect. présent. p. l. Ministère de la Guerre. gr. 5°, XV y 207 p. Madrid, imp. del Mem. de Ingen.

Tardieu, Ch. La peinture à l'Exposition universelle 1878. L'école anglaise. (L'Art 1878 t. IV, p. 305; 1879 t. I p. 3, 41, 95, 124, 161.)

Uruguay. — Resumé statist. (population, commerce, finance). Lex.-8°, 118 p. Montevideo, impr. de la Tribuna. 1878.

Vandières, S. de. L'Expos. univ. de 1878 illustrée, texte descriptif. gr. 4°, 16 p., 87 pl. Paris, C. Lévy. 1879.

Vereinigte Staaten. — The United states collective Exhibition of Education. Compiled by John B. Philbrick. 8°, 123 p. London, Chiswick Press.

Von der Pariser Ausstellung: Metallarbeiten. (Kunst u. Gew. 1879, 1—3. Möbel. Ebendas 9 ff.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. März bis 15. Juli 1879.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Allen, G. The Colour sense, its origin and development. An essay on comparative psychology. 8⁰, 280 p. London, Trübner.

Annuaire des beaux-arts et des arts décoratifs. 1879. 1re année. 18⁰, 751 p. Paris, Berger-Levrault et Ce. 5 fr.

Atti della R. Accademia delle belle arti di Brera, in Milano: anno 1878. Milano, tip. Lombardi. 4⁰, p. 114.

Arndt, F. Das Deutsche Archäol. Institut in Rom. (Illustr. Ztg. 1870.)

Arte antica ed arte moderna. (Roma artistica 12.)

Artists copyright. (F. R. C. Art Journ. Mai.)

Baudot, A. de. A propos de l'enseignement de l'architecture II. III. (Encyclop. d'archit. 2. 4.)

Веллямовичъ, В., Психо-физiолог. основанiя эстетики. (Welljamowitsch, Elemente einer psycho-physiologischen Aesthetik.) 8⁰. St. Petersburg.

Bes, K. Elementaire, klassikale teekenmethode voor de lagere- of volksschool. Cah. 1—5. 4⁰ (60 bl.). Groningen, J. B. Wolters. Per cah. f. —. 20.

— — Handleiding behoorende bij de elementaire, klassikale teekenmethode voor de lagere- of volksschool. 4⁰ (16 bl. en 60 pltn.) Ibid. f. 4. 90.

Bourgoin, J. Les Éléments de l'art arabe, le trait des entrelacs. 4⁰, 48 p. et 200 pl., dont 10 en chromolith. Paris, Firmin Didot et Ce. 50 fr. —

Bravi, Fr. La coltura dell' artista: discorso pronunziato all' Accademia di belle arti in Ravenna il 18 luglio 1878 in occasione della distribuzione dei premii. Ravenna, tip. Calderini. 8⁰, p. 30.

Chevillard, A. Leçons nouvelles de perspective. 2e éd., revue, corrigée et augm. 8⁰, XVI—272 p. avec atlas de 32 pl. 4⁰. Paris, Gauthier-Villars. Texte et atlas, 12 fr.

Clapin, A. C. Perspective for schools. 12⁰, 32 p. London, Bell & S.

Clement, C. E. Handbook of legendary and mythological art. New edit., illustrat. 8⁰, Boston.

Columbine's Model object drawing copies, consisting of 18 groups of models, the same in size and style to those set by the Department of Examination. 4⁰. Leeds. London, Simpkin.

De Benedetti, A. E. Corso di disegno d'ornato ricavato dalla botanica artistica, ad uso degli istituti e scuole tecniche normali, ecc. Acqui, tip. P. Borghi. 4⁰, p. 48 e 30 tav. L. 6. 50.

Di Diego, E. Le arti e le industrie in Lanciano. Lanciano, Carabba. 8⁰, p. 80. L. 1.

Di Giovanni-Fiammetta, Salv. Nuovo Corso di disegno geometrico. Parte I: Costruzioni grafiche. Palermo, tip. Bizzarri, 1878. 4⁰, p. 74 con 7 tav. litogr.

Dworak, A. Verhältnisse und Wendungen des menschlichen Kopfes. Der Antike und der Natur entnommen und gezeichnet. Für Architecten, Bildhauer, techn. und kunstindustrielle Schulen etc. (1. Hft.) 4⁰. (5 Steintaf. m. 6 Bl. Text.) Prag, Dominicus. M. 1.

Eitelberger, R. v. Zur Frage der Verbindung einer gewerblichen Arbeitsschule mit der Volksschule und mit der Fachschule. II. Zur Abwehr und zur Verständigung. (Mittheil. d. Oest. Mus. 164 ff.)

Enseignement du dessin aux jeunes ouvriers. (Bull. de la Soc. d. Archit. du dép. de Seine-et-Marne. 1e livr. 1876/77. Melun.)

Falke, J. v. Art in the House. Translated with notes by Charles C. Perkins. 4⁰. Boston.

Fitzgerald, P. The Philosophy of a Statue. (Art Journ. März.)

Friesen, R. Frhr. v. Vom künstlerischen Schaffen in der bild. Kunst. Eine ästhet. Studie. gr. 8⁰ (IX. 268 S.). Dresden, Baensch. 6 M.

Gallardo y Romero, M. Ceguera de los colores. Publicada en el periódico El nuevo Ateneo. Toledo, Fando é hijo. 4⁰, 43 p. Tir. de 50 ejempl. num.

Geffroy, A. La cinquantaine de l'institut allemand de correspond. archéol. de Rome. (Rev. d. d. mondes XXXIII. 2.)

Geschichte des deutschen archäologischen Instituts 1829—1879. Festschrift zum 21. April 1879, herausg. von der Centraldirection des archäolog. Instituts. 4⁰ (IV, 187 S.). Berlin, Asher & Co. M. 6.

Gill's Drawing Series, freehand outlines, furniture, on cards. 16⁰. London, Simpkin.

Havard, H. Lettre sur l'enseignement des beaux-arts. 8⁰, 71 p. Paris, Quantin. 1 fr.

Hefner-Alteneck, Ueber die Porträtähnlichkeit in den Abbildungen histor. Persönlichkeiten. (Sitz.-Ber. d. philos., philol. u. hist. Cl. d. k. bair. Akad. d. Wissensch. zu München I.)

Henry, F. et D. **Disclez**. Le dessin à l'école primaire. Manuel du maître. 12⁰, 159 p. Namur, Ad. Wesmael-Charlier. 2 fr.

— — Définitions géométriques. Manuel de l'élève. 12⁰, 24 p. Cah. nᵒˢ 1 à 7. 8 fr.

Hirsche, K. Das projektirte Lessing-Denkmal auf dem Hamburger Gänsemarkt — soll es ein genrehaftes Sitzbild des Hamburger Dramaturgen od. ein monumentales Standbild des deutschen Geisteshelden sein? Eine kunstkrit. Zeitstudie über Prof. Schaper's Denkmals-Entwurf. gr. 8⁰ (123 S.) Hamburg, Hoffmann & Campe Sort.

Hoffmeyer, F. Wandtafeln für den Zeichen-Unterricht. 2. Hft. gr. 4⁰ (10 Steintaf. in qu. gr. f⁰). Hannover, Helwig. M. 3.

Howard, F. Imitative Art; or the Amateur Sketcher, representing the pictorial appearances of objects as governed by the aërial and linear perspective. New edit. 12⁰. 112 p. London, Weldon.

Jouin, H. L'enseignement du dessin en France. (Journ. d. Beaux-arts 8.)

Klostermann, R. Ueber die Möglichkeit und die Bedingungen eines internat. Schutzes f. d. geist. Schöpfung auf d. Geb. d. Industrie. (Jahrb. f. Nat.-Oek. u. Statist. I.)

Kunst en oorlog. Hun invloed op de beschaving. Nieuwe (titel) uitgave. 8⁰ (VII [5] en 192 bl.) Amsterdam, M. M. Olivier. f. 80.

Lady's Work, how to sell it. With some hints on decorative oil painting by Zeta. 12⁰, 52 p. London, Hatchards.

Lämmerhirt, Die Einrichtung der Bauschulen. (Deutsche Bauztg. 35.)

Lamurée, A. L'Art et le Symbolisme religieux. 8⁰, 143 p. Le Havre, imp. Lepelletier.

Lecoq de Boisbaudran, H. Coup d'œil sur l'enseignement des beaux-arts. 8⁰, 63 p. Paris, V. Morel et Ce.

Leipziger Kunstakademie, die. (Grenzb. 22.)

Marsy, Comte de. De la Législation danoise sur la conservation des monuments historiques et des antiquités nationales; Lettre à M. L. Palustre, directeur de la Soc. française d'archéologie pour la conservation des mon. hist. 8⁰, 15 p. Paris, Nilsson. (Extr. du Bull. monumental, No. 6, 1878.)

Nay, C. M. Dell' armonia nelle scienze e nelle arti. Torino, tip. Subalpina di St. Marinò, 1878. 8⁰, p. 280.

Onderwijs, het in handenarbeid in Denemarken en Zweden. (Door H. Bouman.) 8⁰ (66 bl.) Hoorn, C. Boldingh Hzn. f. —. 85.

Organisator. Bestrebungen im gewerblichen Bildungswesen in Preussen. (Mitth. d. Oest. Mus. 162. 163.)

Pascale, G. Sul realismo in arte: saggio. Aquila, tip. Grossi, 1878. 8⁰, p. 58.

Raulin, G. École nat. des Beaux-arts. Les concours d'archit. de 1878. (Rev. gén. de l'Archit. 1. 2.)

Redtenbacher, R. Wie lernt und wie lehrt man die Baukunst. (Dtsch. Bauztg. 39 ff.)

Regulativ der Prüfung für Professoren (Lehrer) des Zeichnens an den ungar. Mittelschulen aus dem Jahre 1878. (Ztschr. f. d. Realschulwes. 5.)

Reiber, E. De la Méthode générale pour l'enseignement primaire du dessin. Conférence tenue au siège de la Soc. pour l'instruction élémentaire, le 11 janv. 1879. 8⁰, IV—24 p. Paris, imp. Couanon.

Resúmen de las actas y tareas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durante el año académico de 1878, leido por D. J. M. Avrial el 16 de Febrero de 1879, y Discurso inaugural leido por D. F. M. Tubino. Madrid, M. Tello. 4⁰, 70 p. (Nicht im Handel.)

Réunion des Délégués des Sociétés savant. d. Départements à la Sorbonne. (Chron. d. arts 18. 19.)

Rimmer, W. Elements of design for the use of parents and teachers. 8⁰, illustr. Boston.

Rivetta, A. L'estetica: dissertazione. Lodi, tip. C. Dell'Avo. 4⁰, p. 78. L. 1. 50.

Roger-Ballu. L'Art et les Concours, étude. A propos du rapport présenté au conseil municipal par Viollet-le-Duc, au nom de la commission spéciale des beaux-arts. 12⁰, 19 p. Paris, imp. Mouillot. Pap. teinté.

Sitte, C. Die Perspectivlehre des Pietro degli Franceschi. (Mitth. d. Oest. Mus. 164.)

Unseld, A. W. Das geometrische Zeichnen für Gewerbe- und Fortbildungs-Schulen. gr. 4⁰. (30 Steintaf. m. 4 S. Text.) Stuttgart, Wittwer. M. 6.

Unterrichtswesen, das technische, in Preussen. Sammlung amtl. Actenstücke des Handelsministeriums, sowie der bezügl. Berichte u. Verhandl. des Landtags aus 1878/79. gr. 8⁰, (IV, 314 S.) Berlin, Seehagen. M. 2.

Van den Bussche, J. E. De la physiognomie dans l'histoire et dans les arts. (Revue artist. 25.)

Ward, T. H. Essays on Art. (Academy 358.)

Technische Hochschule zu Berlin. (Deutsche Bauztg. 29. 31.)

Was ist von der Farbenblindheit der Völker des Alterth. in histor. Zeit zu halten? (Jüd. Lit.-Bl. 11.)

Weizsäcker, P. Das deutsche Institut für archäolog. Correspondenz. Eine Semisäcular-Erinnerung. (Jahrb. f. Philos. u. Päd. 3. Hft.)

Wesen, das, der Kunst. II. Die Baukunst. (H. Kr.: Schweiz. Gew.-Bl. 9. 10.)

Wessely, J. E. Ein Wort über lebende Bilder. (Westerm. Monatsh. 271.)

Weltmann, A. Kunstfragen vor dem deutsch. Reichstage. (Gegenwart 17.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie.

Allard, P. L'Art païen sous les empereurs chrétiens. 18⁰, XV—329 p. Paris, Didier et Ce. 3 fr.

Altendorff, H. Die St. Jakobi-Kirche in Chemnitz. (Christl. Kstbl. 5.)

Angelucci, A. Le arte e gli artisti in Piemonte. (Atti d. Società d'archeol. e b. arti. Torino 1878.)

Antichità in Macarsca e nel suo litorale. (Bull. di arch. e stor. Dalmata. I. 12. II. 1.)

Atkinson, A. D. Souvenirs of Mme Vigée Le Brun. (Academy 362.)

Atti della Società di Archeologia e belle arti per la provincia di Torino. Vol. 2, fasc. IV Torino, frat. Bocca. 8⁰, p. 241—804 con 8 tav. litogr. L. 4.

Aus alten und neuen Zeiten. Culturgeschichtl. Skizzen. Herausgeg. vom hist. Verein in St. Gallen. Mit 1 (Lichtdr.) Taf. gr. 4⁰ (32 S.) St. Gallen, Huber & Co. M. 1. 60.

Ausgrabungen in Mykenae. (B. F.: Kst.-Chr. 26.)

Bächtold, J. Niklaus Manuel & Thüring Frickart. (Anz. f. schweiz. Gesch. 2.)

Barbier de Montault, Le Trésor de la cathedr. de Bénévent. (Rev. d. l'art chrét. XXVII. 1.)

Bathurst, W. H. Roman Antiquities at Sydney Park, Gloucestershire, with notes by C. W. King. Roy.-8⁰. London, Longmans.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Red. v. Herm. Lücke. II.: Gust. Wustmann, Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15. bis zum 17. Jahrh. Mit 1 (eingedr.) Holzschn. 8⁰ (70 S.) Leipzig, Seemann. — III. Konr. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos. Mit 1 Taf. 8⁰, 64 S. Ebend.

Beltrami, G. B. Un Paragrafo dell' opere di H. W. Schulz sui monumenti del Medio-evo nell' Italia Meridionale, illustr. e comment. con docum. inediti. (Arch. stor. art. archeol. e letter. Roma III. 1. 2.)

Benoit, P. Mijne derde Kunstreis in Holland. (De Vlaamsche Kunstbode 1879. 1. Antwerpen.)

Bergau, R. Ein Inventar der Baudenkmäler Baierns. (Die Wartburg 1.)

Bericht der k. k. Central-Commission etc. über ihre Thätigkeit im Jahre 1878. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. 1.)

Bertolotti, A. Esportazione di oggetti di belle arti da Roma in Francia nei secoli XVI—XIX. (Arch. stor. art. archeol. e letter. Roma III. 3.)

Bourges, J. de. Description des monuments de Paris. Introd. et notes par V. Dufour. 8⁰, VII—161 p. avec pl. Paris, Quantin. 8 fr. Tiré à 330 exempl. num. sur chine et sur holl. — Coll. des anc. descriptions de Paris. No. 1.

Brizio, F. Le ruine e gli scavi di Dodona. (Nuova Antol. di sc., lett. ed arti. XIV. 8.)

Bronze-Alterthümer des europ. Ostens. (Ausland 12—16.)

Bubeck, W. Das bürgerl. Wohnhaus des XVI. und XVII. Jahrh. in Belgien. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

Bulletin historique et archéologique de Vaucluse. 1re année. N⁰ 1. Janv. 1879. 8⁰, 44 p. et 2 pl. Avignon, imp. Seguin frères. (Mensuel.)

Bürki, F. Antiquarische Funde. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

Bursian, Die wissenschaftl. Ergebnisse der Ausgrabungen in Dodona. Nachträge. (Sitzgs.-Ber. d. Ak. d. Wissensch. z. München 1878. II. 2.)

Burty, Ph. The fine arts in France. (Academy 356.)

Caffi, M. La porta già degli Stanghi in Cremona. (Arch. stor. lomb. VI. 1.)

Caillé, A. La Crypte de l'église Saint-Leger et la place Saint-Saturnin à Saint-Maisoent; deux lettres. 8⁰, 54 p. Melle, Lacuve.

Carapanos, C. Ex-voto à Helios. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Cartier, E. L'Art chrétien, lettres d'un solitaire: hist. de l'art avant Jésus-Christ. (Revue de l'art chrét. XXVII. 1.)

Caspari, A. Antiquités trouvées à Avenches. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

Cérès, M. Suite des notes archéologiques. I. Essai de fouilles au Puech-de-Buzeins (Aveyron). II. Rapport à la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron sur des thermes et un cimetière gallo-romains découverts à Rodez. 8⁰, 23 p. et 5 pl. Rodez, imp. Katery.

Champier, V. L'Année artistique. Les beaux-arts en France et à l'étranger; l'administration, les musées, les écoles, le Salon annuel, l'Exposition univ., bibliographie et nécrologie, etc. Année 1878. 8⁰, IV—700 p. Paris, Quantin. 5 fr.

Classification des temps anciens en France depuis l'apparition de l'homme sur terre jusqu'à la période mérovingienne. (Ris-Paquot, Annuaire artist. des collectionneurs. Paris, 1879.)

Clément, C. E., & L. **Hutton.** Artists of the Nineteenth Century and their works. A Handbook containing 2050 biograph. sketches. 2 vols. 8⁰, 960 p. Boston. London, Trübner.

Cohausen, A. v. u. L. **Jacobi.** Das Römercastell Saalburg. Auszug aus dem unter der Presse befindl. grösseren Werke ders. Verf. Mit 1 (lith.) Münztaf. u. 2 (lith.) Plänen. 4⁰. (30 S.) Homburg v. d. H., Fraunholz. M. 1.

Comelli, F. Illustrazione di due monumenti e di varie sentenze che trovansi nell' antica villa di Cà dè Bassi al Sasso, pubblicata in occasione del centenario di Laura Bassi. Bologna, tip. Mareggiani, 1878. 8⁰, p. 20.

Conze, Ueber eine Gestalt auf griechischen Votivreliefs. (Monatsber. d. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1878. Decbr.)

Corblet, J. Iconographie du baptême, dern. art. (Rev. d. l'art chrét. XXVII. 1.)

Curtius, E. Die wissenschaftl. Ergebnisse der Ausgrabungen in Olympia. (Preuss. Jahrbchr. XLIII. 2.)

— — Brunnenfiguren. (Archäol. Ztg. 1.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen u. angrenzenden Gebiete. Herausgeg. von der hist. Commission der Prov. Sachsen. 1. Hft.: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Zeitz. Unter Mitwirk. von H. Otte bearb. von G. Sommer. 8⁰. (VIII, 76 S.) Halle, Hendel. M. 3.

Davin, V. La Cappella greca du cimetière de Priscille. XII. (Rev. de l'art chrét. XXVII. 1.)

Découvertes archéologiques: à Gonfreville-L'Orcher, à Paris, à Marly-le-Roi, au Château de Barzème, à Jart. (Annuaire artist. des collectionneurs. Paris 1879.)

Delorme, K. Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur, graveur. N⁰ 1. gr. 4⁰, 2 p. avec grav. et photogr. hors texte. Paris, Baschet. (L'ouvrage formera 22 livr. à 1 fr. 50 c.)

De Persiis, L. La Badia o Trappa di Casamari nel suo doppio aspetto monumentale e storico, brevemente descritta. Roma, tip. Poliglotta della S. C. di Propaganda Fide, 1878. 8⁰, p. VII, 182, con 5 tav. fotogr. L. 4. 50.

De Witte, J. Les Divinités des sept jours de la semaine. (Gaz. archéol. 1.)

Di alcuni massi sepolcrali nel distretto d'Imoski. (Bull. di arch. e stor. Dalm. 1879. 1.)

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments. 6e fasc. (Cae—Cas). 4⁰ à 2 col., p. 801 à 960. Paris, Hachette et Ce. 5 fr.

Donop, L. v. Briefe von B. Genelli u. K. Rahl. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

Duboulos, J. Lettres anglaises. (L'Art XVI. p. 280.)

Duncker, A. Beiträge zur Erforschung und Geschichte des Pfahlgrabens (Limes imperii Romani Transrhenanus) im unteren Maingebiet u. der Wetterau. Mit 1 (lith.) Kartenskizze u. 2 Cart. (Aus: „Zeitschr. d. Vereins f. hess. Geschichte u. Landeskunde".) gr. 8⁰ (104 S.) Kassel, Freyschmidt in Comm. M. 1.50.

Düntzer, G. Der Geburtsort und der Geburtstag des Malerfürsten P. P. Rubens. (Monatsschr. f. d. Gesch. Westdtschl. 1. 2.)

Duranty, Promenades au Louvre: Remarques à propos de l'art égyptien II. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 209.)

Eggers, K. Kunsthistorische Wanderungen in und um Meran. Vortrag in der Section Meran d. deutschen u. österr. Alpenvereins, 13. Dez. 1878. 8⁰. (39 S.) Peterswalde, Hoffmann. M. 1. 20.

Ennen, L. Der Domhof zu Köln und sein früherer Zustand. (Monatsschr. f. Gesch. Westdeutschl. IV. 12.)

Fabriczy, C v. Zur Kunstgesch. d. Hohenstaufenzeit. Kaiser Friedr. II. Brückenthor zu Capua und dessen Sculpturenschmuck. (Ztschr. f. bild. Kst. 6. 7.)

Falkenstein, J. P. v. Zur Charakterist. K. Johanns v. Sachsen in sein. Verhältn. z. Wissensch. u. Kunst. (Abh. d. k. sächs. Ges. d. Wissensch. VII.)

Fillon, B. Le Songe de Poliphile I. (Gaz. d. beaux-arts 264.)

Fivel, L. Le jour de Choes dans les anthestéries athéniennes. (Gaz. arch. 1.)

— — Aphrodite Antheia. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Förster, B. Aus Olympia. (Kst.-Chr. 21.)

— — Neue Ausgrabungen und Museen in Griechenland. (Kst.-Chr. 29.)

Förster, E. Die deutsche Kunst in Bild und Wort. Für Jung und Alt, für Schule und Haus. Mit 140 Bildtaf. in Stahlst. 27—35. (Schluss-)Lfg. f⁰. (VIII u. S. 201—344.) Leipzig, T. O. Weigel. à M. 1. 80.

Friedrich, C. Die bildliche Darstellung des Adams und der Eva im christl. Alterthum. (Wartburg 4 f.)

Funde etc. in Oesterreich. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2. p. XCI ff.)

Furtwängler u. Dörpfeld, Berichte aus Olympia. (Archäol. Ztg. 1.)

Gamurrini, G. F. Scavi d'Orvieto. (Bull. dell. Instituto 1. 2.)

Gebhart, E. Les Origines de la renaissance en Italie. 18⁰, VIII—423 p. Paris, Hachette et Ce. 3 fr. 50 c. (Bibl. variée)

Genevay, A. Charles Lebrun et son influence sur l'art décoratif III. (L'Art XVI p. 238.)

Giraud, J. Notes de voyage, dern. art. (Rev. d. l'art chrét. XXVII. 1.)

Grabmale im Kreuzgange zu Klosterneuburg. I. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Grasset. Archéologie. Antiquités religieuses du musée de la ville de Varzy (Niévre). Tabernacle retable du XVIe siècle, de la Chartreuse de Bellary en Nivernais; notice. 8⁰, 7 p. et photogr. Nevers, imp. Fay.

Grimouard de Saint-Laurent, le comte. Nouv. éclaircissements sur l'Orante de l'antiquité chrétienne, dern. art. (Rev. d. l'art chrét. XXVII. 1.)

Hafner, A. Das ehemalige Kloster des Dominikaner-Ordens an der Tössbrücke. Eine kunsthist. Studie. gr. 4⁰. (35 S.) Winterthur, Bleuler-Hausherr & Co. in Comm. M. 1. 80.

Heidnische Alterthümer Ostfrieslands. (Globus 14.)

Helbig, W. Beiträge zur altitalischen Kultur- und Kunstgeschichte. 1. Bd. A. u. d. T.: Die Italiker in der Poebene. Mit 1 (chromolith.) Karte u. 2 (lith.) Taf. gr. 8⁰. (XI, 140 S.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 5.

— — Scavi di Corneto. (Bull. d. inst. di corrisp. archeol. 5.)

Hering, E. Schloss Spessburg. Vortrag, geh. im Vogesenclub zu Barr am 20. März 1878. (Aus: „Mittheil. des Vogesen-Clubs".) gr. 8⁰. (31 S. m. 1 Steintaf.) Strassburg, Schmidt. 1 M.

Heydemann, H. Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Mit 6 (lith.) Taf. u. 7 (eingedr.) Holzschn. 3. Hallisches Winckelmanns-Programm. gr. 4⁰. (122 S.) Halle, Niemeyer. 10 M.

— — Nereiden m. den Waffen d. Achill. Ein Beitrag zur Kunstmythologie. Mit 5 (lith.) Taf. Abbild. f⁰. (24 S.) Halle, Niemeyer. 8 M.

— — Archäol. Mitthlgn. aus Rom. (Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Leipzig. II. 3.)

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 65. Hft.: Register zu den Jahrb. I—LX u. den zu Winckelmann's Geburtstage ausgegebenen Festschriften. Verfasst von Dr. Bone. hoch 4⁰. (IV, 211 S.) Bonn, A. Marcus in Comm. M. 8.

Ilg, A. Kunsttopographische Reisenotizen. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 1.)

— — Kunst u. Kunstindustrie im Tullnerfelde. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Julius, L. Das Theater des Dionysos zu Athen, aufgen. u. gez. v. E. Ziller. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

Kekulé, K. Ueber ein griech. Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn. Mit 10 (Holzschn.-) Abbild. im Text u. 1 Taf. in Lichtdr. gr. 4⁰. (26 S.) Bonn, Strauss. M. 3. 60.

Keller, F. Etrusk. Streitwagen aus Bronze in den Pfahlbauten. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

— — Römische Alterthümer bei Stein a. Rh. (Ebend.)

Kenner, F. Neue römische Funde in Wien. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Klein, W. Krater aus Capua. (Archäol. Ztg. 1.)

Kleinstäuber, Ch. H. Geschichte und Beschreibung der altberühmten steinernen Brücke zu Regensburg. Mit einer Abbild. der Stadt u. Brücke vor 1633 (Holzschntaf.) u. mehrerer Brückenzeichen u. Statuen (2 Steintaf.) [Aus: „Verhandl. des hist. Vereins von Oberpfalz u. Regensburg."] gr. 8⁰. (58 S.) Regensburg, Coppenrath. M. 1.

Klemm, Die Stadtkirche v. Geislingen. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878, S. 54. 113.)

— — Beiträge zu Ulms Kunstgeschichte. (Ebend. S. 225 ff.)

— — Die Stadtkirche zu Urach. (Ebend. S. 127.)

Klügmann, A. Vergleichung der beiden Ausgaben des Museo Etrusco Gregoriano. (Arch. Ztg. 1.)

Kohn, A. Peruanische Alterthümer in der Sammlung des Dr. Macedo in Lima. (Die Natur 20 f.)

Kolbe, W. Marburg im Mittelalter. Vortrag, geh. in der General-Versamml. des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine auf dem Rathhause zu Marburg am 16. Sept. 1878. Mit einer (phototyp.) Ansicht von Marburg nach einem Dilich'schen Stich von 1605. gr. 8⁰. (37 S.) Marburg, Elwert. M. —. 80.

Körner, Thorn, seine ehemalige Bedeutsamkeit und seine alten Baudenkmäler. Festgabe an den Copernicus-Verein für Wissenschaft u. Kunst in Thorn, zur Feier seines 25jähr. Jubiläums. gr. 8⁰. (122 S.) Thorn, E. Lambeck. 2 M.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Fachgenossen hrsg. von R. Dohme. 63.—66. Lfg. Lionardo da Vinci. Bernardino Luini. Von C. Brun. (84 S.) — Die Malerschule von Bologna: Die Caracci. Guido Reni. Domenichino. Albani. Guercino. Von H. Janitschek. (78 S.) 4⁰. Leipzig, Seemann. à M. 2.

Künstlerlexikon, allgemeines, oder Leben u. Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von der frühesten Kunstepoche bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Umgearb. u. ergänzt v. A. Seubert. 19.—23. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰. 3. Bd. VII u. S. 241—689.) Stuttgart, Ebner & Seubert. à 1 M. 80.

Labruzzi di Nescina, F. Della origine italiana della Corona Ferrea: studio storico-critico. Roma, tip. delle scienze mat. e fisiche, 1878. 8⁰, p. 184.

Lalanne, L. Journal du voyage du cav. Bernin en France p. M. de Chantelou; suite. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 288.)

Lang, A. Oxford, the Renaissance and the Reformation. (The Portfolio III.)

Lange, K. Die Composition der Aegineten. (Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. Leipzig. Phil. hist. Cl. II. 3.)

Lange van Wijngaerden, C. J. de. Geschiedenis en beschrijving der stad van der Goude, meest uit oorspronkelijke stukken bijeenverzameld. 3e deel. gr. 8⁰. (XV en 320 bl. met 4 pl.) Gouda, G. B. van Goor zonen. 1879. f. 7.

Lasteyrie, F. de. Un Grand Seigneur du XVI siècle. Le Connétable de Montmorency. 1. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. 305.)

— — Notice sur quelques représentations allégoriques de l'Eucharistie. 8⁰, 16 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 39.)

Lechevallier-Chevignard, E. La Chapelle Portinari à St. Eustorge de Milan. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 227.)

Lenormant, F. Dionysos Zagreus. (Gaz. arch. 1.)

— — Les antiquités de Mycènes, fin. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 321.)

Liénard, E. Dionysos au milieu de son thiase. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Lind, K. Ueber Runkelstein I. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Longpérier, A. de. Le Missorium de Geilamir, roi des Vandales et les monuments analogues. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Lützow, C. v. Das Innere der Votivkirche (Ztschr. f. bild. Kst. 6.)

Mansell, C. W. La Venus androgyne asiatique. (Gaz. archéol. 2. 3.)

— — Une épisode de l'épopée chaldéenne. (Ibid.)

Marionneau, C. L'Architecte Louis. Le Frère André. Communications faites à la réunion des sociétés savantes à la Sorbonne en 1878 section des beaux-arts. 8⁰, 22 p. Paris, imp. Plon et Ce.

Masetti, L. La chiesa e la porta di S. Michele in Fano: cenni storico-artistici. Fano, tip. Pasqualis succ. Lana, 1878. 8⁰, p. 22 ed 1 tav.

Matty de Latour, de. Emplacement de la mansion romaine Segora; solutions diverses du problème géogr. et archéolog. qui s'y rattache. 8⁰, 76 p. avec carte et vign. Poitiers, imp. Dupré.

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bull. del' Instituto 1 ff.)

Memorie inedite sulla Certosa di Pavia. (Arch. stor. lomb. VI. 1.)

Messmer, Der Sigmaringer Brottstein. (Anz. f. Kde. d. d. Vorz. 5.)

Michel, E. Monuments religieux, civils et militaires du Gatinais (dép. du Loiret et de Seine-et-Marne), depuis le XIe jusqu'au XVIIe Siècle. 7e fasc. (1er de la 2e part.). 4⁰, p. 171—224 et 14 pl. Paris, Champion. 12 fr. 50 c.

Mithoff, H. W. H. Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen. 6. Bd.: Fürstenth. Osnabrück, Niedergrafsch. Lingen, Grafsch. Bentheim u. Herzogth. Arenberg-Meppen. Mit Abbild. auf 8 (lith.) Taf. u. in (eingedr.) Holzschn. gr. 4⁰. (178 S.) Hannover, Helwing. M. 14.

Mittheilungen des königl. Sächs. Alterthumsvereins. Namens desselben herausgeg. von H. Ermisch u. A. v. Eye. 29. Hft. 8⁰. (XVI, 144 S.) Dresden, W. Baensch. M. 3.

Mittheilungen von dem Freiberger Alterthumsverein. Herausgeg. v. H. Gerlach. 15. Hft. 8⁰. (S. 1397—1520 m. 1 lith. Grundriss.) Freiberg 1878, Gerlach'sche Buchdr. M. 2.

Mohawkische Alterthümer. (Ausland 17.)

Montecchini, P. La strada Flaminia detta del Furlo e i luoghi da essa attraversati nel tratto da Ponte Voragine alla città di Fano: notizie storico-artistiche. Pesaro, tip G. Federici. 4⁰, p. 142.

Monuments de Saint-Omer. L'Église Notre-Dame; par le Bibliophile artésien. 8⁰, 32 p. Saint-Omer, imp. d'Homont.

Murazzo, il, ossia il muro lungo di Salona. (Bull. di arch. e stor. Dalmata I. 12.)

Nagler, G. K. Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürl. Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben etc. bedient haben. Fortges. von Dr. Andresen. Nach dem Tode Beider fortges. von C. Clauss. 5. Bd. 3. Hft. gr. 8⁰. (S. 193—288.) München, Franz. M. 2. 80. (I—V, 3: M. 104. 40.)

Noulet, J. B. L'Age de la pierre polie et du bronze au Cambodge, d'après les découvertes de N. J. Moura, lieutenant de vaisseau, représentant du protectorat français au Cambodge. gr. 4⁰, 50 p. et 8 pl. Toulouse, Privat. (Archives du Musée d'histoire nat. de Toulouse, 1re publ.)

Octavio Picon, J. Apuntes para la Historia de la Caricatura. Madrid, tip. de J. C. Conde. 4⁰. 138 p. 12 y 14.

Paglia, Un sepolcro romano nelle valli di Buscoldo. (Atti e mem. d. Accad. Virgil. di Mantova 1878.)

Parker's Plan of ancient Rome. 8⁰. London, Parker.

Pattison, Mrs. Mark. The Renaissance of Art in France. 2 vols. 8⁰, 680 p. with 19 illustr. on steel. London, Paul.

Paulus, Ausgrabungen, Entdeckungen u. Restaurationen (in Württemberg) in den Jahren 1876 u. 1877. (Vierteljahrsh. für württemb. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 35. 93.)

Pecht, F. Deutsche Künstler des 19. Jahrh. Studien und Erinnerungen. 2. Reihe. 8⁰. (379 S.) Nördlingen, Beck. M. 5. 50. (1 u. 2: M. 9. 50.)

Perrot, G. L'art et la religion à Cypre, les éléments phéniciens de la civilisation grecque. (Rev. d. d. mondes XXXIII. 2.)

Petersen, E. Vasenstudien. (Archäol. Ztg. 1.)

Pilloy, J. Études préhistoriques: l'Atelier quaternaire du rond-point de Busigny (Nord et Aisne). 8⁰, 13 p. avec carte et pl. Saint-Quentin, Triqueneaux-Devienne. Extr. du Bull. de la Soc. acad. de St.-Quentin (année 1877).

Pleyte, W. Nederlandsche oudheden van de vroegste tijden tot op Karel den Groote. Afdeeling: Fivelingo, Oldambt en Westerwolde. afl. 4. gr. 4⁰. (bl. 105—125, pl. XXXVII—XLVIII en kaart.) Leiden, E. J. Brill. f. 10.

Podestà, F. Excursioni archeologiche in Val di Bisagno. Genova, tip. del R. Istituto sordo-muti, 1878. 8⁰, p. 48.

Portail de San Lorenzo et les fontaines publ. de Viterbe. (Bull. d. la Soc. des Archit. du dép. de Seine-et-Marne, 1. Livr. 1876/77 Melun.)

Publications de la Société historique et archéologique dans le duché de Limbourg. Tome XV. 1878. 8⁰. (576 bl.) Ruremonde, J. J. Romen et fils. f. 4. 50.

Quiquerez, A. Croissant en terre cuite. (Anz. f. schweiz. Alterthmsk. 1.)

— — Antiquités burgondes. (Ebend.)

Räber, B. Vorhist. Funde aus dem Aargau. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

Raffaello e la Fornarina. (Prof. D. F.: Il Raffaello 1 ff.)

Ranke, J. Anfänge der Kunst. Anthropologische Beiträge zur Gesch. d. Ornaments. Vortrag. (Sammlung gemeinverst. wissensch. Vorträge, 318. Heft.) gr. 8⁰. 32 S. Berlin, Habel.

Renaissance, deutsche. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Decoration u. Kunstgewerbe in Original-Aufn. Red. von A. Scheffers. Neue Folge. 57. u. 58. Lfg. (Nr. 101 u. 102.) Aschaffenburg, herausg. v. A. Niedling. 2. (Schluss-)Lfg. (10 Bl. m. 1 Bl. Text.) — Stuttgart, herausgeg. von F. Baldinger. (10 Bl. m. 2 Bl. Text.) f⁰. Leipzig, Seemann. à M. 2. 40.

Rettig, G. F. Thüring Frickart u. Niklaus Manuel, Grossvater u. Enkel. (Anz. f. schweiz. Gesch. 1.)

Reusens, E. Éléments d'archéologie chrétienne. Tome II. 3e et dernière part. 8⁰, 227 p. avec 183 grav. sur bois. Louvain, Peeters.

Riegel, H. Zur Natur u. Geschichte der holländischen Kunst. (Westerm. Monatsh. Nr. 272.)

Riemann, O. Recherches archéologiques sur les îles Ioniennes. I. Corfou. 8⁰, 62 p. et pl. (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 8.) Paris, Thorin. 3 fr.

Robert, C. Essai archéologique et historique sur Saint-Georges-de-Lacoué et sur Saint-Frimbault-de-Gabrone (Sarthe). 8⁰, 60 p. et grav. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét. — Tiré à 100 exempl., dont 20 dans le commerce.)

Robiou, F. Observations critiques sur l'archéologie dite préhistorique, spécialement en ce qui concerne la race celtique. 8⁰, 117 p. Paris, Didier et Ce. (Extr. des Mém. de la Soc. archéolog. d'Ille-et-Vilaine.)

Rogers, The land of Egypt. (Art Journ. Febr. ff.)

Rovine antiche nel distretto pol. di Benkovac. (Bull. di arch. e stor. Dalm. 1879. 1.)

Sand, M. Notice sur un atelier de silex taillés des temps préhistoriques aux environs de La Châtre (Indre). 8⁰, 8 p. La Châtre, Robin.

Saulcy, F. de. Les fouilles de M. H. Schliemann à Tyrinthe et à Micènes. (Revue d. questions hist. 1. Apr.)

Schulze, O. Restaurationen u. Bauprojecte in Venedig. (Kst.-Chron. 20. 22.)

Sello, G. Das Mausoleum von Halikarnass u. seine Zerstörer. (Im neuen Reich 22.)

Seuffert, B. Maler Müller u. Ludwig I. von Baiern. (Monatsschr. f. Gesch. Westdeutschl. IV. 12.)

Skizzenbuch, italienisches. Organ für das Studium archit. u. kunstgewerbl. Denkmäler der ital. Renaissance. Nebst Erläut. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgeg. von L. Gmelin. 1. Serie. 2. Hft.: Die Riesentreppe Antonio Rizzo's im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig. Von F. O. Schulze. f⁰. (8 Photolith. m. 1 Bl. Text.) Leipzig, Seemann. M. 2. 50.

Smith, W. and S. **Cheetham**. A Dictionary of Christian Antiquities. Part I. 8⁰. London, Murray. (Erscheint monatlich.)

Soldi, E. L'Article Caelatura du Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, signé par E. Saglio; Préface d'un vol. sous presse. 8⁰, 19 p. Paris, Leroux.

Steche, R. Kunsthistor. Jahresbericht. (Mitth. d. Sächs. Altth.-Ver. 29.)

Stier, G. Die Alterthümer Anhalts. (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch. II. 3. 4.)

Suchier, R. Die Grabmonumente u. Särge der in Hanau bestatt. Personen aus d. Häusern Hanau u. Hessen. (Progr. d. k. Gymnas. z. Hanau.) 4⁰, 55 S.

Talon, E. Les anciennes corporations d'arts et métiers à Lyon. Discours. 8⁰, 74 p. Lyon, imp. Perrin et Marinet.

Textbuch zu Seemann's kunsthistor. Bilderbogen. Nebst alphabet. Verz. der Künstlernamen u. einem Orts-Register. 1. Hft.: Die Kunst des Alterthums. 8⁰. (72 und Register 20 S.) Leipzig, Seemann. M. —. 60.

Ueber altchristl. Monumente Siciliens. (Christl. Kstbl. 4.)

Vachon, M. L'Art français pendant la guerre 1870—1871 et la Commune. I. La Bibliothèque du Louvre et la collection bibliographique de Motteley. 8⁰, 11 p. et fac-similé du tableau de Hébert. Paris, Quantin. (Tiré à 300 exempl. num. à la presse. — Bibl. de l'art et de la curiosité.)

Les vases étrusques de terre noire. Auszug aus einem Berichte F. Lenormant's an die Académie des inscriptions. (Chron. d. arts 19. 21.)

Vermehren, M. Der Capitolinische Jupitertempel in Rom. gr. 4⁰. (19 S.) Jena, Neuenhahn. 1 M.

Vögelin, S. Das alte Zürich. Hist. und antiquar. dargestellt. 2. durchaus umgearb. u. verm. Aufl. 2. u. 3. Lfg. gr. 8⁰. (S. 33—128 m. 2 Holzschntaf.) Zürich, Orell, Füssli & Co. à M. 1. 50.

Waldstein, Ch. Letters from Athen. (Academy 362.)

Wernicke, E. Urkundl. Beiträge z. Künstlergesch. Schlesiens. (Anz. f. Kde. d. deutsch. Vorz. 3.)

— — Archäol. Wanderungen durch Kirchen des Kreises Jerichow. (Gesch. Bl. f. Stadt u. Land Magdeburg. XIV. 1.)

Yriarte, Ch. Les arts à la cour des Malatesta au XVe siècle. III. fin. (Gaz. d. Beaux-arts XIX p. 444.)

Necrologie.

Antigna, J. P. A., Genremaler. (Unsere Zeit 8.)

Arnold, J., Maler. (—r.: Kst.-Chr. 28.)

Baxter, Ch., Portraitmaler. (Art Journ. Apr.)

Bergkmüller, J., Archit. (Lang: D. Bau-Ztg. 35.)

Bough, S., Landschaftsmaler. (Art Journal Febr.)

Bridgford, Th., Portrait- u. Historienmaler. (Art Journ. Febr.)

Charavay, G., Schriftsteller auf dem Gebiet der Autographenkunde u. d. Buchdruckerkunst. (Chron. d. Arts 22.)

Chase, J., Aquarellist. (Art Journ. Apr.)

Cockerell, F. P., Architekt. (Art Journ. Febr.)

Coste, P., Archit. (Richaud: Rev. gén. de l'Archit. 1. 2.)

Couture, Th., Maler. (H. Billung: Kst.-Chr. 30; — L'Art XVII. p. 24.)

Dantan, A. L., Bildhauer. (Art Journ. Apr.)

Daumier, H, Maler. (H. Billung: Kst.-Chr. 24.)

Dawson, L., Landsch.- u. Archit.-Maler. (Art Journ. März.)

Dragulin, W., Kunsthändl. u. Buchdr. (Kst.-Chr. 31.)

Due, J. L., Architekt. (Art Journ. Apr.)

Echter, M., Hist.-Maler. (Regnet: Kst-Chr. 23.)

Faure, E., Bildniss- u. Genremaler. (Kst.-Chr. 33. — L'Art XVI. p. 256.)

Fernkorn, A. v., Bildhauer. (R. v. E.: Mitth. d. Oest. Mus. 162.)

Foster, P. Le Neve, Secretär der Society of Arts. (Art Journ. June.)

Herting, C., Tapetenfabrikant. (Fischbach: Kunst u. Gew. 23.)

Honeck, A., Maler u. Lithogr. (Kst.-Chr. 21.)

Kuntz, G., Genremaler. (Kst.-Chr. 33.)

Lacroix, G. J., Landschafter. (Art Journ. Apr.)

Lasteyrie, F. de, Kunstschriftsteller. (Chron. d. Arts 20.)

Mène, P. J., Bildhauer. (L'Art XVII. p. 240.)

Meyerheim, E., Maler. (Kst.-Chr. 21.)

Millet, E., Architekt. (Baudot: Encycl. d'archit. 3. — Radoux: Rev. gén. de l'Archit. 1. 2. — L'Art XVI. p. 304.)

Nash, J., Architekt.-Maler. (Art Journ. Apr.)

Paulus, E., Archäolog. (J. H.: Vierteljahrsschr. f. württemb. Gesch. u. Alterth. S. 152.)

Preller, F., Maler. (Uns. Zeit 8.)

Regamey, G., Maler. (E. Chesneau, Notice sur G. Regamey. 8°, 55 p. avec portr. et 11 pl. Paris, lib. de l'Art.)

Schönmann, J., Historienmaler. (Kst.-Chr. 34.)

Schraudolph, J. v., Maler. (Allg. Ztg. 163. B.)

Semper, G., Architekt. (R. v. E.: Mitth. d. Oest. Mus. 165.)

Smith, S. S., Kupferstecher. (Art Journ. June.)

Sörensen, F., Marinemaler. (Academy 354. — Kst.-Chr. 21.)

Wallis, R., Kupferstecher. (Art Journ. Febr.)

Ward, E. M., Maler. (Art Journ. Apr., Mai mit Bildn.)

Weisser, L., Maler. (Fr. Vischer: Im neuen Reich 15. — M. Blanckarts: Kst.-Chr. 28.)

III. Architektur.

Allgeyer, L. Die Münsterkirche zu St. Nikolaus in Ueberlingen. Ein Beitrag z. Baugeschichte u. ästhet. Würdigung dieses mittelalterl. Denkmals. Mit 3 Taf. in Steindr. gr. 8°, (VII, 77 S.) Wiesbaden, Rodrian. M. 2. 50.

Altendorff, H. Die Leistungen u. Fortschr. d. kirchl. Baukunst in Sachsen währ. d. letzten zehn Jahre. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg. 27. 28.)

Arlt, v. Die Bauanlage des Münsters in Ulm. (Vierteljahrsschr. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878, S. 46.)

Atz, Der Glockenthurm zu Tramin. (Mitth. d. Centr.-Comm. 1.)

Benko, J. Die Burg Wartenstein in Niederösterr. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Bergau, R. Die Inventarisation der Baudenkmäler Deutschlands. (D. Bau-Ztg. 32. 34. 36.)

Berliner Bauprojecte. (Im neuen Reich Nr. 18.)

Bresson, M. L'Architecture religieuse du IVe au XIIIe siècle. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. 8°, 15 p. Lyon, imp. Riotor.)

Bühler, Die Kirche zu Marienhave. (Christl. Kstbl. 3 f.)

Burckhardt, A. Das Beinhaus bei St. Theodor in Basel. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

Burty, Ph. Notes sur l'architecture au Japon. (Rev. gén. de l'Archit. 3. 4. f.)

Chester Cathedral, restored and unrestored. II. The interior. (Art Journal Febr. März.)

Chevalier, C. Restauration de Chenonceau (1864—1878). 8°, 56 p. Lyon, imp. Perrin et Martinet. Pap. vélin. Titre rouge et noir.

Durand, Ch. Notes et documents hist. relat. à la corporation des maitres maçons (1723—1790). Soc. d. Archit. de Bordeaux. Compte rendu II.

Église de Nangis, Seine-et-Marne. (Bull. de la Soc. d. Archit. du dép. de Seine-et-Marne 1. livr. 1876/77. Melun.)

Entwürfe und Aufnahmen des Architektenvereins am Polytechnikum zu Karlsruhe. 1. Hft. gr. f°. (6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. M. 2. 40.

Fehrmann, E. G. Die architektonischen Formen der Renaissance und ihre Decoration. Phot. Aufn. der plast. Vorlagen für Architekten, polytechn. Lehranstalten, Baugewerk-, Kunst- u. Gewerbeschulen etc. Unter Mitwirkg. v. K. Weissbach herausg. (In 9 Lfg.) 1. Lfg. gr. f°. (10 Lichtdrtaf.) Dresden, Gilbers. M. 10.

Fleischer, E. Die Concurrenzpläne für das Künstlerhaus zu Dresden. (Kst.-Chron. 24.)

F(ritsch), Die Concurrenz für die Peterskirche in Leipzig. (D. Bau-Ztg. 25. 27.)

Geymüller, H. v. Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom von Bramante etc. 5. Liefg. Schluss. Imp.-f°. 15 Taf. Wien, Lehmann & Wentzel.

Gozzadini, G. Del ristauro di due chiese mon. della Basilica Stefaniana di Bologna. (Atti e mem. d. deput. di storia patr., Emilia III. 2.)

Gerstmayer, L. J. G. Müller. (Oesterr. Kst.-Chron. II. 2.)

Graf, H. Studien zur Frage nach dem Ursprunge der Gothik. Zur Abwehr etc. (D. Bau-Ztg. 17. 21. 25. 29. 31.)

Grueber, B. Peter von Gmünd genannt Parler, Dombaumeister in Prag 1333—1401. Biogr. Studie. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 1. 65. 137. 193.)

Gurlitt, C. Der Bau des Freiberger Schlosses Freudenstein. (Mitth. v. d. Freib. Alterth.-Ver. 15.)

Herrensitze u. Schlösser, sächsische. Dargestellt in Ansichten, Grundrissen, Situationsplänen u. einem erläut. Text. Hersg. von Hänel & Adam u. C. Gurlitt. 2. Lfg. f⁰. (S. 9—16 m. eingedr. Holzschn., 6 Lichtdr. u. 2 Steintaf.) Dresden, Gilbers. M. 12.

Histoire de Calais et des pays circonvoisins, recueil des documents inédits ou fort rares, et reprod. sous la direction d'Ech. Le Jeune. Livr. 1 à 10. T. 2. Journal hist. de Notre-Dame de Calais ou notes hist. sur l'église N.-D., précédées de la description de cette église par H. de Reims. f⁰. p. 1—24 et pl. Calais. imp. Tartar-Crespin.

Hitzig, F., und sein Jubiläum. (D. Bau-Ztg. 27.)

Hussey, E. C. National Cottage Architecture. With 63 plates. New edit. gr. 4⁰. Newyork.

Jovanovits, C. Ueber Gottfr. Sempers bauliche Thätigkeit in Wien. (Allg. Ztg. 140. B.)

Krahn, F. Ein Nachfolger Schinkel's. (Illustr. Ztg. 1867.)

Labrouste, L. Bibliothèque nat. à Paris, batiments sur la cour d'honneur. (Revue gén. de l'Archit. 1. 2.)

Lauzil, B. Die Baulichkeiten der Benedictiner-Abtei Kladrau. II. (Mitth. d. k. k. Central-Comm. 1.)

Lebouchard. La Chapelle de Notre-Dame-du-Pont à Saint-Junien; historique de sa restauration. 18⁰, 167 p. Limoges, imp. Chapoulaud frères.

Liebenau, Th. v. Zur Biographie des Werkmeisters Stephan Butzendorfer. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

— — Zur Baugeschichte der Oswaldskirche in Zug. (Ebend.)

Lind, K. Die Losensteiner Capelle zu Garsten. (Mitth. d. Centr.-Comm. 1.)

Lützow, C. v., u. L. **Tischler.** Wiener Neubauten II. 8. Hft. f⁰. Taf. 57—68. Wien, Lehmann & Wentzel.

Müller, F. O. Die Baugeschichte der Stadtkirche zu Gr.-Salze bei Magdeburg. Schluss. (Gesch. Bl. f. Stadt u. Land Magdeb. XIV. 1.)

Müntz, E. Les Architectes de St. Pierre de Rome I. (Gaz. des Beaux-arts XIX. p. 353.)

Narjoux, F. Les édifices diocésains et l'architecture du moyen-âge. (Encycl. d'archit. 3.)

— — Architecture communale. 3e série. Architecture scolaire. Livr. 1—3. gr. 4⁰, 2 p. et 36 pl. Paris, Ve Morel et Ce.

Pascal, J. L. M. Duc et son influence sur le mouvement architectural contemporain. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 430.)

Paulus, Die Massverhältnisse in der Baukunst mit bes. Berücksicht. d. mittelalt. Baudenkm. Württemb. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878.)

Poche Parole sulla facciata della chiesa di San Moisè in Venezia, ristaurata l'anno di grazia 1878. Venezia, tip. dei frat. Sacchetti, 1878. 16⁰, p. 16.

Pulgher, D. Les anciennes églises byzant. de Constantinople. Relevées, dessinées et publiées. 2e livr. gr. f⁰. (3 Steintaf. u. 1 Chromolith.) Wien, Lehmann & Wentzel. M. 8.

Redtenbacher, R. Reisenotizen bei einer Rundfahrt durch die wichtigsten Kathedralstädte rings um Paris. (Wochenbl. f. Arch. u. Ing. 2.)

— — Der Palazzo S. Biagio della Pagnotta in Rom, ein Werk des Bramante. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

Restauration des Senatssaales im Kölner Rathhausthurm. (Kst.-Chr. 22. 23.)

Rohault de Fleury, G. Autel de S. Jean-Evang. à Ravenne. (Encycl. d'archit. 2. 3.)

Rziha, F. Ueber den Bau der alten steinernen Brücke zu Regensburg. (Verh. d. hist. Ver. v. Oberpf u. Regensb. XXV.)

Sauvageot, L. Église St. Hilaire à Rouen. (Encycl. d'archit. 4.)

Schoy, A. Les grands architectes de la Renaissance aux Pays-Bas. Jacques Francquart. 4⁰. Bruxelles, Hayez. 1878.

— — Wenceslas Coeberger. 4⁰. Ibid.

— — L'architecture néerlandaise au XVIIe siècle. 4⁰. 40 p. Ibid.

— — Phil. Vingboons (aus dem Vorstehenden mit Zusätzen abgedruckt). 4⁰. 12 p. Ibid.

— — La Grand' Place de Bruxelles. — Une façade inédite de Jan Cosyns. 4⁰. 31 p. Ibid.

Scott, G. Lectures on the rise and development of mediaeval architecture, deliv. at the Royal Academy. 2 vols. 720 p. with illustr. London, Murray.

Simon, G. Étude sur l'architecture du XVe siècle et de la première moitié du XVIe. Discours de réception à l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. 4⁰, 25 p. Rouen, imp. Brière.

Stevenson, E. La Basilica di S. Siuforosa. (Gli Studi in Italia 1. 2.)

Studien, architektonische. Herausg. v. Architekten-Verein am kgl. Polytechnikum in Stuttgart. 44. Hft. gr. f⁰. (6 autogr. Taf.) Stuttgart, Wittwer. à 2 M. 40.

Thomas, A. Temple d'Apollon à Didymes s. l. territoire de Milet. (Encycl. d'archit. 1.)

Vaudremer, A. Palais épiscopal à Beauvais. (Rev. gén. de l'Archit. 1. 2.)

Vetter, F. Der Berner Münster in seiner Vergangenheit, Gegenwart u. Zukunft. Akad. Vortrag, geh. im Rathhaussaale zu Bern, den 17. Dez. 1878. 8⁰. (32 S.) Bern, Dalp in Comm. 1. M. 20.

Weichardt, C. Motive zu Garten-Architekturen, Eingänge, Veranden, Brunnen etc. 25 lith. Blatt, enth. 20 Projekte u. etwa 100 Skizzen in Randzeichn., nebst 3 Bog. Details in nat. Grösse. f⁰. (2 S. Text.) Weimar, B. F. Voigt. M. 12.

Young, W. Town and country mansions in old English, classic, Queen Anne's, Louis XVI and other styles. 4⁰. London, Spons.

IV. Sculptur.

Arlt, A. Ueber das Alter der Portalsculpturen am Ulmer Münster. (Vierteljahrsh. f. württ. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 108.)

Baudot, A. de. La Sculpture française au moyen-âge et à la renaissance. Liv. 1 et 2. f⁰. 2 p. et 30 pl. Paris, Ve Morel et Ce.

Bezold, G. v. Zur Syrlinfrage. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 63.)

Billung, H. Das Bismarck-Denkmal in Köln. (Kst.-Chr. 29.)

Boito, C. Il monumento a Vitt. Emmanuele in Torino. (Nuova Antologia XV. 9.)

Braghirolli, W. Alfonso Cittadella, scultore del sec. XVI. (Atti e mem. d. Accad. Virgil. di Mantova 1878.)

Castaigne, E. J. L'Art à Angoulême. Un mot sur la sculpture. 8⁰, 12 p. Angoulême, imp. Chassaignac et Ce. (Extr. du Charentais du 19 sept. 1878.) ☛ Tiré à 25 exempl. Pap. vergé.

Chesneau, E. Auguste Préault. (L'Art XVII. p. 3.)

Dahlke, G. Romanische Holzsculpturen in Tyrol. 1. Die Kreuzgruppe zu Innichen. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Demanet. Note sur la statue de Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, placée en 1697 sur la maison des Brasseurs à Bruxelles. 8⁰. 8 p. Brux., imp. Hayez. (Extr. du Bull. des Commissions royales d'art et d'archéol.)

Friedrich, C. Martino Vinazer. (Wartburg 4.)

Grimm, H. Michelangelo's Statue des Denkers über den Medicäergräbern in S. Lorenzo. (Preuss. Jahrb. XLIII. 3.)

Kenner, F. Römische Reliefs in Hörsching u. Schleistheim. (Mitth. d. k. k. Centralcomm. 1.)

Körle, G. Die antiken Sculpturen aus Böotien beschrieben. 8⁰. 120 S., 2 Tfln. Athen, Wilberg.

Lange, K. Das Motiv des aufgestützten Fusses in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos. (Beiträge zur Kunstgeschichte III.)

Leblanc, J. Basrelief du Musée de Vienne (Isère). (Gaz. archéol. 2. 3.)

Lind, K. Aus dem Schatze des Stiftes Klosterneuburg (Elfenbein-Diptychon). (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

— — Das Salmdenkmal in der Votivkirche. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Overbeck, J. Die olymp. Nike des Paeonios von Mende. (Westerm. Monatsh. 271.)

Plastik am Wiener Parlamentsgebäude. (Kst.-Chron. 24.)

Ravaisson, F. La Venus de Vienne en Dauphiné. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 401.)

Schülke, H. Das Merkator-Denkmal in Duisburg. (Dtsch. Bau-Ztg. 15.)

Vischer, F. Luigi Borro. (Westerm. Monatsh. 271.)

Visconti, Bar. P. E. Bustes du Musée de Parme. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Zarncke, F. Zwei Goethe-Büsten. (Allg. Ztg. 100. B.)

V. Malerei. Glasmalerei.

American Painters. John B. Bristol. (Art Journ. June.)

— Peter Moran. (Ibid. Febr.)

— J. Appleton Brown. (Ibid. Apr.)

Anciens peintres Yprois. (Journ. d. Beaux-arts 7.)

Arago, E. Les frères Le Nain. (L'Art XVI. p. 305.)

Arundel society. First ann. publ. 1879: Piero della Francesca, The Resurrection of Christ, fresco at Borgo San Sepolcro. Drawn by Fattorini. Chromolith. by Storch & Kramer. — Giorgione, Virgin and Child with St. Liberale and St. Francis. Altarpiece. Drawn by E. Kaiser. Chromolith. by Storch & Kramer.

Bates, W. G. Cruikshank. 2. edit. with addit notes. 4⁰. London, Houlston.

Bedeutung, die, der vier Apostel Dürers. (Christl. Kst.-Bl. 2.)

Billung, H. Alma Tadema. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

Bruschi, D. Relazione dell' opera artistica per il concorso governativo della pittura a fresco per la sala di ricevimento del Senato del Regno in Roma (1879). Perugia, tip. Bartelli. 4⁰, p. 8.

Cadorin, G. B. Dei tre quadroni dipinti da Tiziano per la sala del pubblico palazzo di Brescia: memoria. Venezia, tip. del Commercio. 4⁰, p. 20.

Cenni storici ed artistici ad illustrazione del dipinto san Pietro Martire di Tiziano Vecellio. Milano, tip. G. Golio, 1877. 16⁰, p. 8.

Dafforne, J. The works of Keeley Halswelle. (Art Journ. März.)

— — The works of H. Br. Willis. (Ibid. Mai.)

Demoget. Mosaïque trouvé à Angers. 8⁰, 8 p. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. (Extr. du Bull. de la Soc. industrielle et agricole d'Angers, 1879.)

Eekhoud, G. La danse macabre du pont de Lucerne. (Rev. artist. 20—22. Anvers.)

Ephrussi, Ch. Les dessins d'Albert Dürer IX. (Gazette des Beaux-arts XXI. p. 255.)

Franken, Dz. D. Adriaen van de Venne. gr. 8⁰. 8 en 115 bl. met portr. en vign. Amsterdam, C. M. van Gogh. f. 3.

Frantz, E. Fra Bartolommeo della Porta. Studie über die Renaissance. 8⁰. (XV, 258 S.) Regensburg, Manz. M. 3. 50.

Frizzoni, G. Una Pala di Calisto da Lodi. (Rivista archeol. Como 1878 Decbr.)

Génard, P. Le peintre Bernard de Ryckere. (Revue artist. 16.)

Gessert u. Fromberg. Glass-staining and painting on Glass. New edit. (Weale's Series.) 12⁰. London, Lockwood.

Gonse, L. Eug. Fromentin, peintre et écrivain. III. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 240.)

Gueullette, Ch. Mlle. Constance Mayer et Prudhon I. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 476.)

Havard, H. L'Art et les Artistes hollandais. I. Michiel van Mierevelt, le fils de Rembrandt. 8⁰, 131 p. et 7 grav. et fig. Paris, Quantin. 10 fr. (Édition tirée à petit nombre. — Bibl. de l'art et de la curiosité.)

Heaton, M. M. David Scott. (L'Art XVII p. 85. 73.)

— — John Crome. (The Portfolio 111.)

Heath, R. F. Titian (The great Artists I.) 8⁰. 144 p. London, Low.

Jele, A. Fr. Plattners Plan zur Ausschmückung der Friedhofscapelle in Ghirlan. (Kirchenschmuck, Graz, 4. 5.)

Ilg, A. Zur Biogr. d. Malers Scheffer von Leonhardshof. (Wien. Abdp. 90.)

Kantecki, K. Artur Grottger; Szkic biograficzny. (Arthur Grottger, biograph. Skizze. Abdr. aus: Przewodnik naukowy 1878.) gr. 8⁰. 150 S. Lemberg, Wild.

Klein, W. Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griech. Malerei. (Aus: „Denkschr. d. k. Akad. d. Wiss.“) Imp.-4⁰. (49 S.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. 5.

Krsnjavi, J. Giov. Batt. Tiepolo. (Ztschr. f. bild. Kst. 6. 7.)

Lefort, P. Velasquez I. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 415.)

Lemonnier, C. J. B. Madou. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 385.)

Lützow, C. v. Makart's Entwürfe für den Wiener Festzug. (Zeitschr. f. bild. Kst. 7.)

Maspero, G. Les peintures des tombeaux égyptiens et la Mosaïque de Palestrine. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Meunier, Ch. Anleitung zur Landschaftsmalerei in Wasserfarben. 8°. (53 S.) Berlin, C. L. Th. Müller. M. 1. 50.

Molmenti, P. G. Les fresques de Tiepolo dans la Villa Valmarana à Vicenze. (L'Art XVII p. 97.)

Monacensis. Die Historienmalerei und die Akademie der Künste in München. (Gegenw. 22.)

Montrosier, E. Guillaume Regamey. (L'Art XXII. p. 25.)

Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1879, enth. Schaffhauser Glasmaler des XVI. u. XVII. Jahrh. I., v. J. H. Bäschlin. gr. 4°. (19 S. m. 1 Lichtdr.) Schaffhausen, Schoch in Comm. M. 2. 20.

Opinions of the continental Press on Michael Munkácsy and his Latest Picture "Milton dictating Paradise lost to his daughters". With a biography and an engraved portrait of the artist. 8°, 100 p. Paris, Sedelmeyer.

Peluso, F. Pitture scoperte nella chiesa di Crosio. (Rivista archeol. Como. 1878. Decbr.)

Piloty's Rathhausbild. (F. St. Allg. Z. N. 116. B.)

Pinchart, A. La corporation des peintres de Bruxelles. (Messager des sciences hist. 1878. 4. livr. Gand.)

Radcliffe, A. G. Schools and Masters of Painting. With an Appendix on the principal Galleries of Europe. Illustr. 8°. Newyork.

Riegel, H. Die neuen Wandmalereien in Antwerpen (1859—1869). (Allg. Z. 72—74. B.)

Robaut, A. Trois cartons pour vitraux par E. Delacroix. (L'Art XVII. p. 194. 256.)

Rosenberg, A. Drei Sensationsmaler. I. Arn. Böcklin. II. H. Makart. III. G. Max (Grenzb. 10. 13. 14.)

Rossmann, W. Bemerkungen üb. d. künstler. Ausschmückung d. Albrechtsburg z. Meissen. (Dtsch. Bau-Ztg. 37.)

Schaupert, K. Plafonds-Decorationen. Entwürfe zur Verzierung der Decken von Zimmern u. Sälen. 30 (1 chromolith. u. 29 lith.) Taf. m. erläut. Text. gr. 4°. (4 S.) Weimar, B. F. Voigt. M. 15.

— — Dasselbe. Details in natürl. Grösse. 15 (lith.) Bogen in Doppelformat Imp-f°). gr. 4°. Ebd. M. 7. 50.

Schmidt, M. Die Aquarell-Malerei. Bemerkungen über die Technik derselben in ihrer Anwendung auf die Landschafts-Malerei. Mit einer Abhandl. über Ton und Farbe in ihrer theoret. Bedeut. u. ihrer Anwendung auf Malerei 4. verm. Aufl. Mit einem Farbenkreis. 8°. (77 S) Berlin, Grieben. M. 2.

Servanzi-Collio, S. Pittura in tavola di Carlo Crivelli veneziano nella chiesa di S. Francesco in Matelica, descritta. Urbino, tip. della Cappella. 4°. p. 10. (Dai n. 2 e 3 del giorn. „Il Raffaello", 1879, à XI.)

Solvay, L. Atelier de M. E. Wauters. (Revue artist. 20.)

Tardieu, Ch. Henry Harpignies. (L'Art XVI. p. 269. 281.)

Tesse, P. Emile Vernier. (L'Art XVI. p. 310.)

Trapp, M. J. Seisenegger's Bild der Gerechtigkeit v. J. 1554 in Brünn. (Mitth. d. Mähr.-Schles. Ges. 1878.)

Triptyque de Qu. Matsys à Louvain. (Chron. d. Arts 15. 19.)

Van den Branden, F. J. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool bekroond met den eersten prijs in den wedstrijd geopend door de regeering der stad Antwerpen. Livr. 8-12. 8°, 96 p. Anvers, Buschmann. à — 40. — L'ouvrage complet aura environ 20 livr.

Vetter, F. Ein neu entdecktes Wandgemälde im Kloster zu Stein am Rhein. (Anz. f. schweiz. Altthk. 1.)

Veuclin, E. Quelques mots sur les vitraux anciens de l'église paroissiale d'Orbec (Calvados). 8°, XVI p. Orbec, Legrand.

Walpole, H. Anecdotes of Painting in England. New edit. gr. 8°. London, Ward, Lock & Co.

Wurzbach, C. v. Ein Madonnen-Maler unserer Zeit (Ed. Steinle). Biogr. Studie. Mit 2 (phototyp.) Kunstbeilagen. gr. 8°. (VIII, 172 S.) Wien, Manz. M. 6.

Wustmann, G. Die altdeutschen Bilder i. Leipz. Mus. u. Goethe's angebl. Aufsatz über sie. — Archival. Beiträge z. Gesch. d. Malerei in Leipzig vom 15.—17. Jahrh. — Leipziger Malerordnung von 1516 und 1577. (Beiträge z. Kunstgeschichte II. Heft.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Armand, A. Les Médailleurs italiens des XV° et XVI° siècles; essai d'un classement chronologique de ces artistes et d'un catalogue de leurs oeuvres. 8°, XXIII—197 p. Paris, Plon et Ce.

Bahrfeldt, M. Fund römischer Familiendenare bei Florenz. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

Barthélmy, A. de. Études héraldiques. 8°, 30 p. Paris. Dumoulin.

Becce-Klüchtzner, E. v. der. Der Adel des Königreichs Württemberg. Ein neu bearb. Wappenbuch mit kurzen genealog. u. hist. Notizen. (In 6 Liefg.) 1. Lfg. 4°. (23 S. m. 10 Steintaf.) Stuttgart, Kohlhammer. 5 M.

Blondelli, B. Bellinzona e le sue monete edite ed inedite. (Arch. stor. lomb. VI. 1.)

Blau, O. Die achaemenidischen Feldzeugmeister u. ihre Münzen. (Numism. Ztschr. Wien. 1.)

Boutkowsky, A. Dictionnaire numismatique pour servir de guide aux amateurs, experts et acheteurs des médailles romaines impériales et grecques coloniales, avec indication de leur degré de rareté et de leur prix actuel au XIX° siècle, suivi d'un resumé des ventes publ. de Paris et de Londres. 8—10. livr. 8°. (1. Bd. Sp. 449—670 m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, T. O. Weigel. à M. 1. 20.

Brassart, F. Le Blason de Lalaing, notes généalogiques et héraldiques sur une ancienne et illustre maison. 1° part. 8°, 228 p. Paris, Dumoulin. 10 fr. — Extr. des Souvenirs de la Flandre wallone, années 1877—1878. Tiré à 65 exempl. num.

Brichaud. Numismatique du comte Chambord. (Revue belge de numismat. 1879. 1. livr. Bruxelles.)

Burke, B. Genealogical and heraldic history of the landed gentry of Great Britain and Ireland, 6. edit. 2 vols. gr. 8°. London, Harrison.

Busson, A. Der Tiroler Adler. Studien. Mit 2 lith. Taf. gr. 8°. (42 S.) Innsbruck, Wagner. 1 M. 20.

Clericus, L. Aussereuropäische Wappen. (Dtsch. Herold 3.)

Crollalanza, G. de. La croix dans le blason. (Giorn. arald. geneal. dipl. 8.)

Dannenberg, H. Ein Fund Meissener Bracteaten aus der 1. Hälfte d. XIII. Jahrh. (Blätt. f. Münzfreunde Nr. 73–75.)

De Busch, V. Variétés numismatiques. (Précis hist. etc. 1879. 2. Bruxelles.)

Denais, J. Armorial général de l'Anjou, d'après les titres et les manuscrits de la bibliothèque d'Angers, d'Orléans, les monuments anciens, les archives, etc. Fasc. 1. 8⁰, p. 1–80 et 11 pl. Angers, Germain et Grassin.

Erbstein, J. u. A. Ein Dölauer Kippergroschen, (Ztschr. f. Museol. 5.)

— — Der angebl. Mömpelgarter Thaler H. Ulrich's v. Württemberg. (Ebend. 6.)

— — Münzfunde. Osnabrück. (Ebend. 7.)

— — Zur Münzgesch. Schwarzburgs. (Ebend. 8)

— — Eine noch unbekannte Zecchine des Johann.-Ordens-Mstr. Ant. Fluviano auf Rhodus. (Ztschr. f. Museol. 10.)

Escher, A. Schweizerische Münz- und Geldgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 4. Hft. gr. 8⁰. (S. 145–192 m. eingedr. Münzabbild.) Bern, Dalp. M. 2.

Fränkel, M. Eine Münze mit altionischer Aufschrift. (Archäol. Ztg. 1.)

Friedländer, Ueber eine Münze von Aineia in Makedonien. (Monatsber. d. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1878, Novbr.)

Galluppi, G. Nobiliario della città di Messina. Napoli, tip. del Fr. Giannini, 1878. 4⁰, p. 424 e 4 tav. cont. stemmi colorati.

Gollmert, L., **Wilh. Graf v. Schwerin u. Leonh. Graf v. Schwerin**. Geschichte des Geschlechts v. Schwerin. 3 Bde. f⁰. Berlin, 1878. (Mitscher & Röstell.) 150 M. (Bd. 3 Urkundenbuch. Mit 8 (lith.) Siegeltaf. u. 10 (chromolith.) Wappen-Abbild. 573 u. Nachtrag 48 S.)

Gouverneur, A. Les Armoiries de la ville de Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Nogentais du 9 mars 1879.)

Guibert, L. Sceaux et armes de l'hôtel-de-ville de Limoges; sceaux et armes des villes, églises, chancelleries, etc. des trois départements limousins. 8⁰, 77 p. et grav. Paris, Chapouland frères.

High Life. Usi e costumi della vita elegante. Strenna araldica. Napoli 1878, stab. cromotipogr. del G. De Angelis e fig. in 4 con tav. nere e color. p. 82. L. 5. (Pubbl. della „Raccolta Daugnon" di Milano.)

Hohenlohe-Waldenburg, Fürst F. K. Zwei alte Stammbücher in der Kunst- u. Alterth.-Smmlg. im Kaisersaal zu Neuenstein. (Ztschr. d. histor. Ver. f. d. württemb. Franken X. 3.)

— — Die ältesten in Stein gehauenen Wappen des Hauses Hohenlohe. (Ebend.)

Hubert, J. Der Rössnitzer Münzfund. (Blätt. f. Münzfr. Nr. 73–75.)

Klemm. Heraldische Forschungen. (Württemb. Vierteljahrsschr. f. Landesgesch. II. 1.)

Koehne, de. Le rouble de l'emper. Constantin de Russie. (Rev. belge de numism. 2.)

Klügmann, A. Das römische Kleinsilber aus den Jahren 650–670 d. St. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

Kolb, J. v. Die graecis. Inschriften auf den Antoninianen des Hostilianus. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

— — Ein Goldgulden K. Friedrich's IV. (III.) für Wiener-Neustadt. (Ebend.)

— — Der Tiroler Kreuzer vom Jahre 1809. (Ebend.)

Lacroix, P. Description des manuscrits relatifs à la numismatique conserv. d. les biblioth. de Paris. (Revue belge numismat. 1879. 1.)

Leder- u. Holzgeld. (Ztschr. f. Museol. 10.)

Liebenau, Th. v. Fälschung von Schweizermünzen im Schloss Chillon. (Anz. f. schweiz. Gesch. 2.)

Marken u. Zeichen der Stadt Leipzig. (Fs.: Blätt. f. Münzfreunde Nr. 73–75.)

Missong, A. Bedeutg. Kais. Friedrich's II. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

— — Huldigungsmedaille der Stadt Palermo. (Ebend.)

Mitzschke, P. Der Goldmünzenfund am Othmarswege in Naumburg. (Ztschr. f. Mus. 5.)

Mommsen, Th. Die tribunicischen Jahre des jüngeren Philippus. (Ztschr. f. Numism. VI. 4.)

Muelen, J. C. van der. De Nederlandsche adel of naamlijst van de afstammelingen der edelen in Nederland, benevens hunne huwelijken, kinderen en nakomelingen tot op heden; uit verschillende authentieke stukken en particuliere bescheiden bijeengebracht. 1e verz. gr. 8⁰. (8, IV en 195 bl.) 's Gravenhage, C. van Doorn en zoon. f. 2. 20.

Münzfunde in Württemberg 1874–1878. (Vierteljahrsschr. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 43. 155. 224.)

Münzwesen im Alterthum. (Ausland 18.)

Nachträge zum Doppeladler. (Anz. f. K. d. d. Vorz. 5.)

Namen der in Frankreich v. Ludwig VI. bis auf Ludwig XIV. geschlag. Münzen. (Ztschr. f. Museol. 7.)

Oljen, A. A. Vorsterman van. Het vorstenhuis van Waldeck en Pyrmont benevens de uitgestorven en grafelijke takken van dit stamhuis. 4⁰. (16, VIII en 48 bl. met gelith. titelbl., de portr. in Lichtdruk van Z. M. den Koning, H. M. de Koningin en d'Heer Georg Frederich Grave van Waldeck etc., 3 gelith. wapens, 11 vign. tusschen den tekst en de facsimilé's der inteekenaren.) Utrecht, J. L. Beijers. f. 15. (Gedruckt in 200 exempl.)

Pfotenhauer, P. Die schlesischen Siegel von 1250 bis 1300 beziehentlich 1327. Im Namen des Vereins für Geschichte u. Alterthum Schlesiens herausgeg. Mit 26 photolith. Taf. f⁰. (VIII, 43 S.) Breslau, Max & Co. M. 30.

Poggi, V. Iscrizioni gemmarie. II. serie. (Giornale ligustico V. 8–11.)

Porzellanmünzen von Siam. (Ztschr. f. Museol. 4. 5.)

Quelques mots sur l'origine des plus anciennes monnaies françaises frappées à partir de la période gauloise jusqu'au monnaies capétiennes. (Ris-Paquot, Annuaire artist. de collectionneurs. Paris 1879.)

Riggauer, H. Zur fränkischen Münzkunde. (Numismat. Ztschr. Wien 1.)

Robert, C. Zur Münze von Aineia mit der Flucht des Aineas. (Archäol Ztg. 1.)

Roth v. Schreckenstein, K. H. Badisches Wappenbuch. (Deutscher Herold 2.)

Sallet, A. v. Die Nachfolger Alexander's d. Gr. in Baktrien und Indien. II. Die Münzen. (Ztschr. f. Numism. VI. 4.)

Sattler, A. Zur Gesch. d. Reichsmünzstätte in Basel. (Basler Jahrbuch I.)

Schalk, C. Der Münzfuss der Wiener Pfennige vor der Reform H. Albrecht's IV. v. J. 1399. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

Schmidt, M. Camin oder Sachsen. (Blätt. f. Münzfr. Nr. 73–75.)

Schodt, A. de. Médaillons romaines inédites. (Rev. belge de numism. 2.)

Siebmacher's, J., grosses und allgemeines Wappenbuch in einer neuen vollständig geordneten u. reich verm. Aufl. m. herald. u. historisch-genealog. Erläut. neu herausgeg. 166.—174. Lfg. gr. 4⁰. (366 S. m. 153 Steintaf.) Nürnberg, Bauer & Raspe. Subscr.-Pr. à 6 M., Einzelpr. à 7 M. 50.

Silberne Schelleninsignien der sächs. Münzmeister. (Ztschr. f. Museol. 8.)

Stadnicki, K. Przyczynek do heraldyki polskiej w szednich wiekach. (Beitrag zur polnischen Heraldik des Mittelalters.) 16⁰. 307 S., 2 Taf. Lemberg, Wild.

Stillfried, R. G. Stammtafel des Gesammthauses Hohenzollern. Nach authent. Quellen zusammengestellt. Imp.-f⁰. (6 Bl. m. eingedr. Wappen.) Berlin, Mitscher & Röstell in Comm. M. 12.

Theillière. Armorial des évêques du Puy depuis 1167. (Giorn. arald. geneal. dipl. 8.)

Trachsel, C. F. Grafschaft Hohenzollern. (Blätt. f. Münzfr. Nr. 73–75.)

Trau, F. Erste bekannte Silbermünze (Siliqua) von Hannibalianus. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

Vallier, G. Médailles et jetons Dauphinois. (Rev. belge de numism. 2.)

Van den Broek, Ed. Numismatique bruxelloise. Essai s. l. jetons et méreaux du XIVᵉ siècle au type de S. Michel. (Revue belge de numismat. 1879. 1.)

Wachter, C. v. Versuch ein. system. Beschreibung der Venez. Münzen nach deren Typen. Schluss. (Numism. Ztschr. Wien 1.)

Wolff. Isenburgische Münze? (Bl. f. Münzfrde. Nr. 73–75.)

— — Sachsen-Altenb. Dreier aus der Münzstätte zu Allstädt 1622. (Ebend.)

— — Die Fürstengroschen der Braunschw. Münzgenossenschaft 1555–1568. (Ebend.)

— — Halbthaler von Corvey. (Ebend.)

— — Gräfl. Sayn'sche u. Schwarzburg. Nachmünzen. (Ebend.)

— — Die Münzstätten u. Münzmeister der Herzoge Erich I. und II. von Calenberg 1536—1584. (Ebend.)

— — Preuss. Kriegsmünzen v. 1813. (Ebend.)

Wolynsky, A. Medaglie di Niccolò Copernico descritte. Firenze, tip. della Gazzetta d'Italia. 8⁰, p. 16. L. 1.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Alkan, M. Mémoire à Son Excellence le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts sur le projet d'élever une statue sur la place de la Sorbonne à Ulrich Gering, l'introducteur de l'imprimerie à Paris. 8⁰, 46 p. Paris, imp. Martinet.

Amérique (l'), du Nord pittoresque. 1ʳᵉ livr. New-York, Brooklyn et Long-Island. gr. 4⁰, 10 p. 13 grav. Paris, Quantin. (L'ouvrage sera complet en 50 livr. à 1 fr.)

Benderitter. Guide de l'imprimeur lithographe (impressions noires sur pierres lisses). 32⁰, 39 p. Rouen, imp. Benderitter fils. 1 fr.

Bergau, R. Ein neuer Kupferstich nach Lionardo's Abendmahl. (Im neuen Reich. 1879. Nr. 17.)

Bibel, goldene. Die heilige Schrift, illustrirt von den grössten Meistern der Kunstepochen. Herausgeg. v. A. v. Wurzbach. 1. Thl.: Das alte Testament. Erläut. Bibeltext nach M. Luther. (Kath. Ausg. m. erl. Text nach Allioli). (In 25 Lfg.) 1. Lfg. gr. f⁰. 2 Bl. in Lichtdr. u. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. 1 M. 50.

Bossert. Das Gebetbuch des Gr. Geo. Friedr. v. Hohenlohe. (Ztschr. d. hist. Ver. f. d. württemb. Franken X. 3.)

Cardon, E. L'eau-forte en 1879 (6ᵉ année). 30 eaux-fortes orig. et inéd.; par 30 des artistes les plus distingués. Frontispice par Chifflart. f⁰, 4 p. et 30 pl. Paris, Vᵉ Cadart.

Centenari, B. L. Tipo italiano, non elzeviriano: appunti (Parte I: L'arte tipografica prima degli Elzeviri; Parte II: Le edizioni elzeviriane; Parte III: L'arte tipografica ai nostri giorni). Roma, tip. Elzeviriana nel Ministero delle Finanze. 16⁰, p. 90. L. 2.

Colvin, Sidney. Études sur quelques maîtres graveurs. II. Le portrait de Jean Baumgartner grav. sur bois en clair-obscur p. Jos. Dienecker d'après un dessin de Burgkmair 1512. (L'Art XVI. p. 221.)

— — III. Le maître E. S. ou maître de 1466. (L'Art XVII. p. 217.)

Correzioni ed aggiunte, nuove, alle Notizie della Tipografia Ligure. (Atti della Società Ligure di storia patria IX. 4. Genova.)

Detzel, H. Die Kupferstichsammlung zu Wolfegg. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 229.)

Fabre, Ch. Renseignements photographiques. 8⁰, 16 p. Paris, Reinwald. — Publié par la direction de la revue: Matériaux pour l'histoire primitive de l'homme, 15ᵉ année, 1878. (Toulouse.)

Faulmann, K. Illustr. Geschichte der Schrift. gr. 8⁰ mit Tafeln. In 20 Lieferungen zu 32 S. Wien, Hartleben.

Fischer, R. Catalogue of a Collection of engravings, etchings and woodcuts. 4⁰. London, Dulau.

Friedrich, C. Die Photozinkographie. (Die Wartburg 2.)

Fuller, S. E. Manual of instruction in the art of engraving. 12⁰. New-York.

Gruner, L. Die decorative Kunst. Beiträge zur Ornamentik für Architektur und Kunstgewerbe aus den Schätzen der königl. Samml. f. Handzeichn. u. Kupferst. Auf Veranlassung d. königl. Ministeriums d. Innern u. d. General-Direction der königl. Samml. für Kunst u. Wissenschaft herausg. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. f⁰. 10 (Lichtdrtaf.) Dresden, Gilbers. M. 10.

Haden, F. S. The Etched Work of Rembrandt: a monograph witten as an introduction to a chronological exhibition of R.'s etchings at Burlington Club. May 1877. Roy. 8⁰. London, Macmillan.

Helbig, H. Les trois premiers typographes de Strasbourg. (Messager des sciences histor. 1878. 4ᵉ livr. Gand.)

Iconographia de Don Quijote. Reproduccion heliogr. y foto-tipogr. de 100 lám. elegidas entre las 60 ediciones, diversamente illustradas, que se han publicado durante 257 años. Destinadas á la primera edicion de Don Quijote reprod. por la foto-tipogr., por D. F. L. Fabra. 100 Bl. (1 Hft. zu 10 Bl.)

Jewitt, L. Art among the Balladmongers. (Art Journ. Apr.)

Iwanoff, A. Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Hinterlassene Entwürfe. 1. Lfg. qu. f⁰. (15 Chromolith.) Berlin, Asher & Co. in Comm. M. 80.

Kellen, Ir., D. van der. Le moyen-âge et la renaissance dans les Pays-Bas. Choix d'objets remarquables du XIIᵉ au XVIIᵉ siècle. 9ᵉ et 10ᵉ livr. gr. 4⁰. (4 bl. en 10 pl.) La Haye, M. Nijhoff. Per afl. f. 2.

Landschaftsbilder, malerische, aus Norddeutschland, in Aquarellen v. Th. Blätterbauer, E. Bracht, C. P. C. Köhler u. A., m. Schilderungen von W. Döring, F. Lampert, F. Pröhle u. A. 4.–6. Lfg. f⁰. (à 1 Chromolith. m. 8 S. Text.) Darmstadt, Köhler. à M. 2. 50.

Meisterwerke der Aquarellmalerei, nach den Originalen in Chromolith. ausgeführt von R. Steinbock in Berlin. 1. Lfg. qu. f⁰. (5 Bl.) Leipzig, Titze. M. 50.; einzelne Blätter à M. 12.

Норовъ, А. С., Запискивтораго путешествія на Востокѣ. I. Іерусалимъ и Синай. II. Палестина и Синай. (Noroff, Zweite Reise im Orient. I. Text: Jerusalem u. Sinai. II. Album: Palästina u. Sinai, 16 Chromolithograph.) St. Petersburg.

Officin, die, der Landolfi in Poschiavo 1549–1615. (Bibliogr. u. liter. Chron. d. Schweiz. 3.)

Pecht, F. Das Illustrationswesen in Deutschland. (Mehr Licht! 27 f.)

Portrait-Katalog, 5. Heft. 8⁰. 62 S. Berlin, Schröder.

Precechtel, R. Die Kaiser aus dem Hause Habsburg-Lothringen mit ihren Orig.-Bildnissen. gr. 4⁰. (XIII, 264 S. m. 23 chemi-typ. Porträts u. 1 Stammtaf. in f⁰.) Wien, Hölder in Comm. M. 16.

Preise verschiedener Illustrations-Methoden, nebst einigen andern für Buchdrucker, Lithographen u. Verleger wissenswerthen Preisen. Mit einem ausführl. Inhaltsverz. u. einigen Notizen über die Anwendbarkeit der versch. Methoden. 8⁰. (23 S.) Zürich, Orell, Füssli & Comp. M. 4.

Prinsep, V. C. Imperial India: an Artist's Journals, illustr. by numerous sketches taken at the courts of the principal chiefs in India. 8⁰. 350 p. London, Chapman.

Reber, F. Zur Frage über die Zukunft des Holzschnitts. (Allg. Ztg. 144. B.)

Rousset, A. Autographes et dessins; souvenirs du vieux Lyon et du vieux Paris. 8⁰, 488 p. avec pl. et croquis. Oullins (Rhône), lith. Thabourin.

Stöber, M. Zur Geschichte des Buchdrucks im alten Wien. (Heimat 31.)

Thomsen, J. Trough Cyprus with the Camera in the autumn of 1878. 2 vols. 4⁰. 60 permanent photographs (scenery, costumes and types). London, Lons.

Wey, F. Roma. Descrizione e ricordi. Opera illustrata da 350 incisioni. Milano, frat. Treves. 4⁰. L'opera compl. L. 30.; L. 2. la dispensa.

Zum 400jähr. Jubiläum des Leipziger Buchdruckes. (Grenzbot. 20.)

VIII. Kunstindustrie.

Albrecht, R. u. F. **Kiefhaber**. Vorbilder für Bau- u. Möbel-Tischler, Holz-Bildhauer etc. Eine Samml. v. Orig.-Entwürfen zum prakt. Gebrauch. f⁰. (36 autolith. Taf. m. 2 S. Text.) Leipzig, Scholtze. M. 6.

Avanzo, D. Terracotta-Mosaikpflaster in Heiligenkreuz. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

Balmer-Rink, J. Form u. Farbe im Kunstgewerbe. (Schweiz. Gew.-Bl. 11. 13. 14.)

Bergau, R. Der Merkel'sche Tafelaufsatz von W. Jamitzer. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

— — Das Taufbecken in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Die Wartburg 3.)

Berg-Stomp, T. van den. Handleiding voor vrouwelijke handwerken. 8⁰. (4 en 100 bl.) Groningen, J. B. Wolters. f. 1. 90.

Bericht, I., über die Thätigkeit des Dresdner Kunstgewerbe-Vereins. Verwaltungsperiode 1876—1878. gr. 8⁰. (32 S. m. 2 Lichtdr.) Dresden, Gilbers in Comm. M. 1. 60.

Bordoni, E. Cenni sull' industria vetraria italiana (Sezione vetro bianco), e i Trattati commerciali colla Francia e coll' Austria 1863—1867. Savona, tip. A. Ricci. 8⁰, p. 74.

Braghirolli, W. Sulla manifattura di arazzi in Mantova: notizie storiche. Mantova, tip. Segna. 8⁰, p. 102. — Edizione di soli 100 esempl.

Bucher, B. Kunst u. Blumen. (Kst. u. Gew. 20.)

— — Nationale und kosmopolitische Strömungen im Kunstgewerbe. (Westerm. Mnatsh. Nr. 272.)

Campori, G. Della lavorazione del porfido e delle pietre dure d'intarsio e di commesso nella Corte degli Estensi. Modena, tip. G. T. Vincenzi e nip. 8⁰, p. 10. (Dagli Atti e Mem. delle Deputazioni di storia patria nell' Emilia, nuova serie, vol. IV, parte 1a.)

Chanot, E. de. Terre cuite de Tanagra. (Gaz. archéol. 2. 3.)

— — Vase de bronze en forme de tête. (Ibid.)

Comte, J. La Tapisserie de Bayeux, reprod. d'après nature en 79 pl. phototypogr., avec un texte historique, descriptif et critique. 4⁰, 72 p. Paris, Rothschild. Avec les planches 100 fr. Pap. vergé. Titre rouge et noir.

Darcel, A. Les Tapisseries décoratives; siehe Guichard, E.

Davillier, C. Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne, au moyen-âge et à la renaissance, documents inédits, tirés des archives espagn. gr. 4⁰, VI—291 p. et 19 pl. gravées à l'eau-forte d'après d'anciens dessins de maîtrise, et vign. par Fortuny, de Beaumont, Madrazo, etc. Paris, Quantin. 40 fr.

Demmin, A. Keramische Studien. (Voss. Ztg., Sonnt.-Beil. 21 f.)

Deville, J. Dictionnaire du tapissier. Critique et historique de l'ameublement français depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. 2ᵉ livr. 34 pl. et 192 p. Liége, Claessens. (L'ouvrage compl. formera 4 part.)

Esquié, M. Note sur des carrelages émaillés trouvés à Toulouse. 8⁰, 20 p. et 2 pl. Toulouse, imp. Douladoure. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, etc., de Toulouse.)

Essenwein, A. Deutsche Gläser im Germ. Museum. (Anz. f. K. d. deutsch. Vorzt. 2.)

— — Emaillirte Gläser im Germ. Museum. (Ebend. 3.)

— — Einige Venezianer Gläser im Germ. Museum. (Ebend. 5.)

Forestié, E. Les Tapisseries de Jeanne d'Arc et la Pucelle de Chapelain. 8⁰, 13 p. et 2 pl. Montauban, imp. Forestié. Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. de Tarn-et-Garonne.

Friedrich, C. Zwei unedirte Glasfragmente m Bair. Nationalmuseum. (Die Wartb. 1–3.)

Gamurrini, G. F. Les vases étrusco-campaniens. (Gaz. archéol. 1.)

Gouellain, G. Notes sur la Céramique musicale; lettre à M. Ris-Paquot. (Annuaire artist. des collectionneurs. Paris 1879.)

Guichard, E. Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble (mobilier national), choix des plus beaux motifs. Texte par A. Darcel. f⁰, 90 p. et 10 pl. 4e livr. Paris, Baudry. L'ouvrage compl. 150 fr. — Cet ouvr. comprendra 100 pl. qui seront publ. par livr. de 10 pl. chac., un texte accompagne chaque pl., une introd. paraîtra dans les dernières livr.

Hancock, E. C. The Amateur Pottery and Glass Painter. Illustrat. including facsimiles from the sketch book of A. H. J. Westlake. 8⁰. London, Chapman.

Heimberger Thonwaaren-Industrie. (Kunst u. Gew. 18. 19.)

Jacquemart, A. Les Merveilles de la céramique depuis les temps antiques jusqu'à nos jours. 3e éd. 3e part. Occident. (Temps modernes.) 18⁰, VII—375 p. avec 49 vign. Paris, Hachette et Ce. 2 f. 25. (Bibl. des merveilles.)

Ilg, A. u. H. **Kábdebo**. Wiener Schmiedewerk des XVIII. Jahrh. Sammlung auserlesener Eisenarbeiten des Barock- u. Rococo-Stils mit fachl. Erläut. 2. Lfg. f⁰. (6 Lichtdrtaf.) Dresden, Gilbers. M. 5.

Jouy, E. Reliquaire de S. Laurent et S. Vincent de Cregy. (Rev. d. l'art chrét. XXVII. 1.)

Joyaux de la couronne d'Angleterre sous Charles I. (Chron. d. Arts 22.)

Karabacek. Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe. (Mitth. d. Oest. Mus. 162 ff.)

Krüger, J. Die Photokeramik, d. i. die Kunst, photograph. Bilder auf Porzellan etc. einzubrennen. Mit Abbild. (Chem.-techn. Biblioth. LIV.) 8⁰. XIV, 180 S. Wien, Hartleben.

Landgraf, J. Die schlechten Zeiten und das Kunstgewerbe. (Kunst u. Gew. 14.)

Lenormant, F. Joyeuse d'osselets, figurine de terre cuite. (Gaz. archéol. 2. 3.)

— — Les vases étrusques de terre noire. (Ibid.)

Lessing, J. Modèles de tapis orientaux d'après des documents authentiques et les principaux tableaux du XVe et du XVIe siècle. Trad. française. gr. 4⁰, 22 p. et 30 pl. en chromo. Paris, Firmin Didot.

Lind, K. Aeltere Goldschmiedwerke in Oesterreich-Ungarn. (Bl. f. Kstgewbe. VIII. 4. 5.)

Muoni, D. Ristauro di un pallio d'altare lavorato a tarsia di Giambattista Cavriana in Romano di Lombardia. Milano, tip. Bernardoni. 8⁰, p. 8.

Muray, O. Étude sur Bernard Palissy. 8⁰, 34 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoël.

Musterbuch für Schlosser. Schmiedeiserne Gitter, Thore, Füllungen, Balkon- u. Treppengeländer, Thurmspitzen, Bekrönungen, Träger etc. (In 8 Lfg.) 1. Lfg. 8⁰. (16 Steintaf.) Dresden, C. E. Dietze. Subscr.-Pr. M. 2.; Einzelpr. M. 2. 50.

Nesbitt, A. Glass. (South Kensington Handbooks.) 8⁰. London, Chapman.

Pecht, F. Der neue Zollentwurf u. die Kunstindustrie. (Allg. Ztg. 111.)

Pollen, J. H. Gold- and Silversmith's work. (S. Kensingt. Handbooks.) 8⁰. 160 p. with numerous woodcuts. London, Chapman.

Reichensperger, A. Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. Aus Anlass einer unt. obensteh. Titel erschienenen Schrift von J. Lessing. gr. 8⁰. (43 S.) Aachen, Barth. M. 1.

Ronchini, A. L'orefice Azzo Cisi e un suo lavoro per la Certosa di Parma. (Atti e mem. etc. Emilia III. 2.)

Rothe, F. O. Der Ornamentenzeichner. Vorlagen für Anfänger im gewerbl. Freihandzeichnen. Zum Gebrauche in den oberen Klassen der Volksschulen, Fortbildungsschulen u. gewerbl. Zeichen-Lehranstalten. Motive zu Ornamenten für alle Zweige der Kunstindustrie u. zur prakt. Anwend. in der Werkstatt. 10 Lfgn. gr. 4⁰. (à 6 Steintaf.) Dresden, Meinhold & Söhne. à M. 1.

Sitges, J. B. Tecnologia popular de industria, artes y oficios. Madrid, M. Tello. 4⁰, 340 p. Grabados intercalados en el texto. 40 y 44.

Statuten, die ältesten der Goldschmiede u. Juweliere. (Ztschr. f. Museol. 8.)

Stegmann. Die Kunstindustrie u. der Staat in Frankreich. (Kst. u. Gew. 15 ff.)

Stockbauer, J. Das Rathssilberzeug der Stadt Nürnberg. (Kst. u. Gew. 24.)

Töpfer, A. Bremer Kunstgewerbe. Eine Sammlung von Abbild. ausgeführter Gegenstände, ausgewählt u. beschrieben. (Publ. der Gewerbekammern zu Bremen.) 1.—3. Lfg. f⁰. (4 Bl. Text mit je 6 Lichtdrtaf.) Bremen 1878. Hollmann. Subscr.-Pr. à M. 5.; Einzelpr. à M. 6.

Trivier, S. Bijoux de la collection de Luynes. (Gaz. archéol. 2. 3.)

Vignola, C. Sulle majoliche e porzellane del Piemonte, con una appendice sulle antiche maioliche di Savona: cenni storici ed artistici. Torino, Frat. Bocca. p. 62 con 6 tav. e fig. L. 4.

Vögelin, S. Ueber Trinkgefässe vorzügl. im XV.—XVIII. Jahrh. (Schweiz. Gewbl. 15—17.)

Ward, T. H. La reliure ancienne et moderne. (Academy 357.)

Young, J. J. The Ceramic Art, a compendium of the history and manufacture of pottery and porcelain, with 464 illustr. 8⁰. 486 p. London, Low, Marston etc.

Zinngusswerke in Böhmen. (Mitth. d. Centr.-Comm. V. 2.)

IX. Museen, Ausstellungen etc.

Amerikanische Kunstausstellungen. (Kst.-Chr. 32 f.)

Antwerpen.

Expos. du Cercle artist. (Journ. d. Beaux-arts 7. — Revue artist. 18.)

— Musée Plantin. (Ztschr. f. Museol. 5. 6.)

— **Rooses**, M. Musée Plantin-Moretus à Anvers. Photo-autotypies par M. Maes. 4⁰. 29 p. et 16 pl. Anvers, J. Maes. 25 fr.

Athen.

Coulenfer, A. de. La Pinacothèque d'Athènes. (Journ. d. Beaux-arts 7.)

Barcelona.

Asociacion Artistico-Arqueológica Barceloneaa. Exposicion de Trages y Armas. Catálogo. Album fotográfico. 1879 (Januar). gr. 8⁰. 23, 10, XXIII p. Barcelona, tip. Sucesores de N. Ramirez y ca.

Beiträge zu ein. Gesch. d. Privat-Kunst- und Gemälde-Sammlungen. (Nach Thibaudeau: Ztschr. f. Museol. 6 ff.)

Bergamo.

Guida di Bergamo artistico-monumentale. Bergamo, Colombo. 4⁰, p. 128. L. 1. 50.

Berlin.
Ausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin 1878. (Christl. Kstbl. 3 f.)

— Ausstellung von architekt. Reiseskizzen. (Dtsch. Bau-Ztg. 31. 33. 35. 37. — Kst.-Chr. 30.)

— Gewerbe-Ausstellung 1879. (Dtsch. Bau-Ztg. 89 ff.)

— **Maurer**, J. H. Offic. Katalog z. Berliner Gewerbe-Ausstellung im J. 1879. 8⁰. XX. 220 S. u. Plan. Berlin, Goldschmidt.

— Gewerbe-Museum. Brandt'sche Sammlung. (Kst.-Chron. 32.)

Pietsch, L. Die National-Galerie. (Deutsche Rundschau. Juli.)

— **Rosenberg**, A. Die berliner National-Galerie. (Gartenlaube 15.)

— Preller-Ausstellung in d. National-Galerie. (A. R.: Kst.-Chr. 25.)

Bernay (Eure).
Vauclin, E. Le Musée municipal de Bernay, son origine et ses développements, depuis 1862 jusqu'au 1 janv. 1878. (Ris-Paquot, Annuaire artist. des collectionneurs. Paris 1879.)

Bologna.
Catalogo dei quadri di proprietà della signora Angelica Aldovrandi: redatto nell' anno 1878. Bologna, tip. Regia, 1878. 8⁰, p. 16.

Besançon.
Lancrenon, J. F. Catalogue des peintures, dessins et sculptures des musées de Besançon. 6e éd., revue et complétée par A. Castan. 12⁰, 187 p. Besançon, imp. Dodivers et Ce. 1 fr.

Bordeaux.
Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Soc. des amis des arts de Bordeaux. 27e expos. 1879. 12⁰, 69 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. 50 c.

— Expos. de la Société des amis des arts. (L'Art XVII. p. 235.)

Breslau.
Museum der bildenden Künste in Breslau. (Illustr. Ztg. Nr. 1860.)

Brüssel.
Tardieu, Ch. Le Cabinet de S. M. Leopold II., roi des Belges. (L'Art XVII. p. 110 f.)

— **Hymans**, H. Le Cabinet des estampes de Bruxelles. (L'Art XVI. 301.)

— Expos. de la Soc. centr. d'architecture de Belgique. (Revue artist. 19.)

— **Solvay**, L. L'expos. du cercle artist. de Bruxelles. (Revue artist. 25.)

— Bulletin du Musée de l'industrie de Belgique. Janv. 1879. Bruxelles, G. Mayolez édit. Par an. 12 fr.

Cassel.
Aubel, Prof. Verzeichniss der in der neuen Gemälde-Galerie zu Cassel befindlichen Bilder. Durchgesehen von O. Eisenmann. 2. Aufl. 8⁰. (XVI, 96 S.) Cassel 1878, Kay. M. 1.

Château-Thierry (Aisne).
Musée de Chât.-Thierry. (Chron. d. Arts 22.)

Dessau.
Gröpler. Artistisches aus der Dessauer Staatsbibliothek. (Anz. f. Bibliograph. 5.)

Documenti inediti per servire alla storia dei Musei di Italia, pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione. Vol. I. Torino, Loescher. 8⁰, p. XXIV—466. L. 12.

Dresden.
Die k. Sammlungen für Kunst u. Wissenschaft zu Dresden. (Kst.-Chr. 28.)

— **Eye**, A. v. Das Museum des k. sächs. Alterth.-Vereins zu Dresden. (Mitth. d. sächs. Altth.-Ver. 29.)

— Antike Bildwerke in der Samml. des Frh. v. Friesen zu Dresden. (Ztschr. f. Mus. 8.)

Edinburgh.
Ausstellung der schottischen Akademie. (Gray: Academy 8. Febr. — Art Journ. Mai.)

Florenz.
Florentiner Privat-Galerien. (P. S. Kst.-Chr. 27.)

— **Leroy**, P. Le Palais de San Donato et ses collections. (L'Art XVI. p. 328.)

— Catalogo delle opere ammesse alla esposizione solenne della società d'incoraggiamento delle belle arti in Firenze nell' anno 1878. Firenze, stab. di G. Pellas, 1878. 16⁰, p. 24. L. — 30.

— Della esposizione solenne alla Società d'incoraggiamento alle belle arti in Firenze 1878-79. (C. D. T.: Il Raffaello 3. 4).

— Dei lavori di scultura e di altre opere esposte in Firenze. (C. D. T.: Il Raffaello 6.)

Glasgow.
Institute of fine arts. (Art Journ. Mai.)

Keramische Sammlung des Fürsten M. Gortschakoff. (Ztschr. f. Museol. 4.)

Köln.
Nevenische Gemäldesammlung in Köln. (Ztschr. f. bild. Kst. 8.)

Kopenhagen.
Casati, C. Ch. Notice sur le musée du château de Rosenborg, en Danemark, concluant à la création d'un musée hist. de France, avec notes complémentaires sur le musée Grüne Gewölbe, de Dresde, et sur des faïences danoises inéd. 8⁰, 66 p. et 12 pl. Paris, Didier et Ce. Tiré à 300 exempl. Pap. vergé.

Kunstausstellungs-Kalender, allgemeiner, 1879. Nach Orig.-Berichten. gr. 16⁰. (16 S. m. 1 lith. Kärtchen.) München, Schandry & Wahnschaffe in Comm. M. —. 50.

Leipzig.
Leipziger Kunstgewerbe-Ausstellung. (Illustr. Ztg. 1871.)

London.
Birch, W. de Gray, u. H. **Jenner**. Early Drawings and illustrations: an introduction to the study of illuminated manuscripts, with a dictionary of subjects in the British Museum. 8⁰. 370 p. London, Bagster.

— South Kensington Museum, das, in London. (Kst. u. Gew. 21 ff.)

— The Winter Exhibitions. (Art Journ. Febr., März, Apr., Mai.)

— Winter-Ausstellung der Grosvenor-Gallery. (J. P. Richter: Academy 1. Febr.)

— Ausstellung in Burlington House. (Wedmore: Academy 8. Febr. Athenaeum 15. März.)

— Winterausstellung in der Akademie. (Athenaeum 1., 8. Febr., 1. März.)

— National Gallery. (Art Journ. Febr.)

— **Blackburn**, H. Academy notes 1879, with 146 illustrations of the princip. pictures at Burlington house. 8⁰, 76 p. London, Chatto.

— Academy Guide 1879. Notes on the principal pictures. By the Art Critic of the Examiner. 12⁰. London, Examiner Office.

— **Blackburn**, H. Grosvenor Notes 1879, an illustr. Catalogue of the Summer Exhibition. 8⁰. London, Chatto.

— Royal Academy Exhibition. (Art Journ. June.)

— Spring Exhibitions. (Art Journ. June.)

— **Monkhouse.** China and Japan at the Burlington fine arts club. (Academy 355.)

Lyon.

Expos. de la Société des amis des arts de Lyon. 43me année. (L'Art XVII. p. 183.)

Mailand.

Catalogo del Museo Artistico municipale di Milano, pubblicato a cura della Commissione amministratrice. Milano, tip. Pirola. 16⁰, p. 106. L. 1.

Marseille.

Exposition de Marseille. (Chron. d. arts 19. 20.)

Montdidier (Somme).

Coet, E. Souvenirs du Musée Hourdequin. L'âge de pierre. (Annuaire artist. des collectionneurs. Paris 1879.)

München.

Ausstellung des Kunstvereins. (R.: Kst.-Chr. 30.)

Nancy.

Portrait (le) du Peintre Deruet par Louis XIII, récemment acquis par le Musée lorrain. 8⁰, 15 p. Nancy, Crepin-Leblond. Pap. vergé.

Nantes.

Parenteau, F. Catalogue du Musée départem. d'archéologie de Nantes et de la Loire inférieure. — Inventaire archéol. précédé d'une introduction à l'étude des bijoux. (Ris-Paquot, annuaire artist. d. collectionneurs. Paris 1879.)

Neapel.

Forbes, S. Russel. Rambles in Naples. An archaeological and historical guide to the Museums, Galleries, Villas, Churches, and Antiquities of Naples and its environs. Rome, estab. „della Pace". 16, p. 88. L. 2.

New-York.

Powers, H. N. La „Society of decorative art" de New-York. (L'Art XVI. p. 299.)

— Ausstellungsbericht im Febr. 1879. (O. A.: Kst.-Chr. 23.)

Nizza.

Catalogue de l'exposition de peinture et de sculpture de la Société des beaux-arts de la ville de Nice. (1879.) 16⁰. 79 p. Nice, imp. Gauthier. 1 fr.

Paris.

Frantz, G. Le Musée des arts décoratifs. (Encycl. d'archit. 2.)

— Musée des arts décoratifs (Palais des Tuileries, pavillon de Flore). Exposition d'art contemporain. Notice déscriptive. 2e série. 16⁰, XXXI—93 p. Paris, imp. Mouillot. Pap. teinté.

— Société intern. de l'Art. 1re Expos. (L'Art XVII. p. 211.)

— Kunstausstellung von 1879. (Allg. Ztg. 166 B. ff.)

— **Baignères**, A. Le Salon de 1879. I. (Gaz. d. Beaux-arts 264.)

— **Tardieu**, Ch. La Peinture au Salon de 1879. (L'Art XVII. p. 145. 223.)

— **Proth**, M. Voyage au pays d. peintres. Salon universel de 1878, avec des dessins autographes de MM. A. Lefeuvre, B. Lepage, L. Collin, G. Doré, Durand, Mélingue, Millais, Régamey, etc. 4e année. 8⁰, VII—362 p. Paris, Baschet. 6 fr.

— Société d'Aquarellistes français. Première expos. (Gaz. d. Beaux-arts XIX. p. 491.)

— Expos. faite p. une groupe d'artistes indépendants. (Chron. d. arts 16.)

— **Leroi**, P. Société d'Aquarellistes français. 1879. Prem. exposition. (L'Art XVII. p. 113.)

— **Lafenestre**, G. Les expos. d'art. Les indépendants et les aquarellistes. (Rev. d. d. mondes XXXIII. 2.)

— Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg. 12⁰, XXV —94 p. Paris, imp. de Mourgues frères. 75 c.

— L'expos. des dessins de maitres anciens. (H. Jouin: Journ. d. beaux-arts 10.)

— Conférence de M. Burty sur les maîtres français. (L'Art XVII. p. 238.)

— **Chennevières.** Les dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-arts. I. (Gaz. d. Beaux-arts 264.)

— Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister. (Kst.-Chr. 34 f.)

— Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des beaux-arts. Mai-Juin 1879. 16⁰, VI—75 p. Paris, imp. Chamerot. 1 fr.

— **Marchigiani**, G. Dell' Esposizione permanente di belle arti italiane a Parigi. (Il Raffaello 4.)

— L'Hôtel des ventes. (Geschichtliche Notizen.) — Les grandes ventes publiques de l'année 1878 à l'hôtel Drouot (art et curiosité). (Ris-Paquot, Annuaire artist. des collectionneurs. Paris 1879.)

— Journal (le) des arts, chronique de l'hôtel Drouot. 1re année. N⁰ 1. 31 janv. 1879. f⁰ à 5 col., 4 p. Paris, imp. Kugelmann. Abonn.: Paris et dép., un an, 20 fr.; six mois, 10 fr.; étranger, un an, 23 fr.; six mois, 15 fr.

— Catalogue d'estampes anciennes et modernes, ornements, portraits, costumes de théâtre, vignettes, illustration, école du XVIIIe siècle; pièces en couleur, dessins, pastels, etc. 2e partie de la coll. de feu M. Ch. Bonnomet de Vedreuil; vente les 29, 30 et 31 mai 1879. (719 num.) 8⁰, 56 p. Paris, imp. Ves Renou, Maulde et Cock.

— Catalogue d. livres précieux, manuscrits et imprimés de la biblioth. de M. Ambr. Firmin Didot; précédé d'un essai s. la gravure dans les livres par M. G. Duplessis; vente du 26 au 31 Mai 1879. 8⁰, XXXII, 276 p. Paris, Labitte.

— Catalogue des livres sur les arts tous bien reliés, composant la bibliothèque de L. R***, ancien directeur des musées nationaux, dont la vente aura lieu le 15 avril 1879 et jours suivants. 8⁰, IV—388 p. Paris, Labitte. (3123 num.)

— Catalogue d'une très belle coll. d'estampes, portraits, pièces sur les mœurs, costumes et caricatures de l'époque du règne Louis XVI et de la Révolution franç. (1770 à 1805), dont la vente aura lieu les 24, 25 et 26 mars 1879. 8⁰, 113 p. Paris, Clément. (86 num.)

Pau.

Catalogue des ouvrages exposés par la Société des amis des arts de Pau au musée de la ville. 16⁰, 85 p. Pau, imp. Lalheugue.

— Expos. de la Société des arts de Pau. (L'art XVII. p. 140.)

Prag.

Kunstgewerbe-Museum in Prag. I. Bericht d. Handels- u. Gew.-Kammer. Prag 1879.

Ris-Paquot. Annuaire artistique des collectionneurs. 1879—80. kl. 8⁰. 276 p. Paris, Simon.

Rom.

Jahresausstellung der französ. Akademie in der Villa Medici. (R. v. E.: Wien. Abendp. 92.)

Rouen.
Véron, E. XXVI. Expos. municipale des beaux-arts à Rouen. (L'Art XVI p. 227.)

St. Petersburg.
Clement de Ris. Musée imp. de l'Ermitage II. III. (Gaz. d. Beaux-arts XIX 342. XX 264.)

Savarus, P. de. Dix années d'art, souvenir des expositions. 8⁰, 110 p. Paris, Dentu.

Solvay, L. Les musées d'art industriel et les musées de moulage en Allemagne. (Revue de Belgique 1878. 12. livr. Bruxelles, Muquardt.)

Sidney.
Exposition internationale de Sidney en 1879. France. Manufactures nationales; Sèvres, les Gobelins, Beauvais. Oeuvres d'art; peinture, sculpture, gravure. 8⁰, 52 p. Paris, imp. De Mourgues fr.

Turin.
Società promotrice delle Belle Arti in Torino, instituita nel 1842. Pubblica esposizione del 1878. Torino, Bona. f⁰, p. 8 e 5 tav.

Ulm.
Ausstellung v. Werken der Buchdruck- und Holzschneidekunst. (Anz. f. Bibliogr. 3.)

— **Bach**, M. Unsere Sammlung. (Vierteljahrsh. f. württemb. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 170.)

Utrecht.
Muller, S. Catalogus van het Museum van oudenheden. XIV. 287 S., 5 Taf. Abbild. Utrecht, 1878. Beijers.

Wien.
Ilg, A. Wiens Gemälde-Galerien. (Uns. Zeit 11.)

— **Groller**, B. Jahresausst. im Künstlerhause. (Kst.-Chr. 25 ff.)

— Bronzeindustrie-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. d. Oest. Mus. 163.)

— **Falke**, J. v. Glasausstellung im Oesterr. Museum. (Wien. Abendp. 101 f.)

— Auktion Enzenberg. (Wn.: Kst.-Chr. 38.)

Wolfegg (Württemberg).
Detzel, H. Aus der Alterthumssammlung zu Wolfegg. (Vierteljahrsh. f. württ. Gesch. u. Alterth. 1878. S. 229.)

Wolfenbüttel.
Pergamentdrucke der Bibliothek zu Wolfenbüttel. (Ztschr. f. Museol. 5.)

Weltausstellung 1878.

Aegypten.
Soldi, E. L'Art égyptien au Trocadero. (L'Art XVII. p. 257 ff.)

Algerien.
Germon, A. L'Algérie à l'Exposition de 1878. Rapport. 8⁰, 52 p. Constantine, imp. Marle.

Babeau, A. Un sculpteur champenois à l'Exposition univ. de 1878. 8⁰, 4 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot.

Bagnaux, M. de. Conférence sur le mobilier de classe, le matériel d'enseignement et les musées scolaires, faite aux instituteurs délégués à l'Exposition universelle. 18⁰, 88 p. et fig. Paris, Delagrave.

Baudot, A. de. L'Architecture à l'Exp. univ. de 1878. (L'Art XVII. p. 121.)

Belgien.
Frederix, E. La Belgique à l'Exposition universelle de 1878. Tome II. 8⁰, XLVII—490 p. Brux., lib. Office Publ. L'ouvrage compl. 15 fr.

— **Schoy**, A. L'architecture belge à l'Expos. de Paris. (Journ. d. Beaux-arts 8 ff.)

Broggi, L. L'architettura all' Esposizione universale di Parigi del 1878. Milano, tip. degli Ingegneri, 1878. 4⁰, p. 20. (Dagli Atti del Collegio degli ingegneri ed architetti in Milano. Anno XI, fasc. III, 1878.)

Castellani, A. Degli ori e dei gioielli nella Esposizione di Parigi del 1878. Roma, tip. Elzeviriana. 4⁰, p. 40.

Christian Art in the Exhibition. Painting and Sculpture. (Art Journ. April, Mai.)

Delatour, A. L'Aquarelle et la gravure à l'Expos. univ. de 1878. (L'Art XVI. p. 317; XVII. p. 16. 39.]

Del Balzo, C. Corrispondenze parigine sulla Esposizione universale. Firenze, tip. Bencini.

Denuelle, M. Rapport adressé à M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sur les tapisseries et les tapis modernes qui ont figuré à l'Expos. univ. de 1878. gr. 4⁰, 47 p. Paris, Berger-Levrault et Ce.

Duval, Ch. L. Les Beaux-arts et les Arts industriels à l'Exposition univ. de 1878. Impressions et notes d'artiste. 8⁰, 141 p. Meaux, Cochet. (Extr. du journ. Le Publicateur de l'arrondissement de Meaux.)

Frankreich.
Les Artistes français à l'Exposition univ. de 1878. 18⁰, 79 p. Paris, Decaux.

— **Ogée**, P. A. Reims et le pays rémois à l'Exposition univ. (1878). 8⁰, 227 p. Reims, imp. Bugg.

— **Socard**, E. Manuscrits de la bibliothèque de Troyes envoyés à l'Expos. univ. de 1878. 8⁰, 10 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. (Extr. de l'Ann. de l'Aube, 1879.)

— **Vallentin**, F. Le Dauphiné au Trocadéro: sciences anthropologiques, art rétrospectif; souvenirs de l'Expos. univ. de 1878. 8⁰, 67 p. Grenoble, Maisonville et fils. Tiré à 150 ex., dont 25 sur pap. de Hollande. Titre rouge et noir.

Frauberger, H. Die Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878. 8⁰. (76 S.) (Deutsche kunstgew. Taschenbiblioth. 5. Hft.)

Gallon, E. Rapport du compositeur typographe du Journal Le Havre délégué ouvrier à l'Expos. univ. de 1878. 12⁰, 24 p. Le Havre, imp. du Journ. Le Havre.

Japan.
Burty, Ph. Notes sur l'Archit. au Japon à propos de l'Expos. univ. (Rev. gén. de l'Arch. 3. 4 f.)

— **Ephrussi**, Ch. Les Laques japonais au Trocadéro. 8⁰, 20 p. avec vign. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gaz. des Beaux-arts, déc. 1878.)

Illustrated Catalogue. (Art Journal April ff., p. 177 ff.)

Jouin, H. Notice historique et analytique des peintures, sculptures, tapisseries, miniatures, émaux, dessins, etc., à Paris, exposés dans les galeries des portraits nationaux au palais du Trocadéro (Expos. univ. de 1878). 8⁰, XVI—288 p. Paris, Imp. nat.

Ivan, A. Allgem. Bemerkungen üb. d. Zeichenausstellung in Paris. (Ztschr. d. Ver. österr. Zeichenlehrer IV. 9.)

Katalog, illustrirter, der Pariser Weltausstellung von 1878. 11.—13. Lfg. gr. 4⁰. (1. Bd. S. 121—168 u. 2. Bd. S. 121—144 m. eingedr. Holzschn.) Leipzig, Brockhaus. à M. 2.

Massarani, T. L'arte a Parigi. (Nuova Antol. di sc., lett. ed arti, vol. XIII. fasc. 4. 6.)

Ménard, L. La Sculpture à l'Expos. univ. de 1878. (L'Art XVI. p. 209. 233. 257.)

Noguès, A. F. et P. **Nancey.** Les Cristaux à l'Exposition univ. de 1878. — La Photographie à l'Expos. univ. de 1878. Rapports. 8⁰, 62 p. et 13 fig. Paris, Lacroix. 2 fr. 50. (Extr. des Études sur l'Expos.

Novellini, P. M. Rapport sur l'Exposition univ. de 1878, fait au conseil municipal de Lento. 12⁰, 16 p. Ajaccio, imp. Leca.

Nyssens, J. Les galeries historiques du Trocadéro. (Precis hist., 1879. 3. Bruxelles.)

Ottin, A. Rapport sur l'enseignement du dessin à l'Exposition universelle de Paris en 1878. 8⁰, 186 p. avec fig. Paris, imp. Chaix.

Paris, G. Rapport fait au nom de la commission des antiquités de la France sur les ouvrages envoyés au concours de l'année 1878. Lu dans la séance du 10 janv. 1879 de l'Acad. des inscript. et belles-lettres. (Institut de France.) 4⁰, 31 p. Paris, imp. Firmin Didot et Ce.

Raulin, G. L'expos. d'architecture. (Rev. gén. de l'Archit. 1. 2.)

Renard, C. Les beaux-arts à l'Exp. univ.: Autr.-Hongrie, Suède et Norwège, Suisse, Hollande, Allemagne. (Revue artistique 14 ff.)

Ris-Paquot. La céramique musicale au Trocadéro et ailleurs en 1878. (Annuaire artist. des collectionneurs. Paris 1879.)

Rosenberg, A. Das Kunstgewerbe auf der Pariser Ausstellung III. (Ztschr. f. b. K. 7.)

Schall, J. Rapports sur l'imprimerie, la lithographie, la fonderie et la reliure à l'Exposition univ. de 1878. 4⁰, 29 p. Nancy, Berger-Levrault et Ce.

Schivardi, P. L'Esposizione universale di Parigi del 1878: note di viaggio. Milano, tip. Rechiedei. 8⁰, p. 62. L. 1. 50.

Schorn, O. v. Von der paris. Ausstellung. Textilarbeiten. (Kst. u. Gew. 15 ff.)

Schweiz.

Exposition universelle 1878 Paris. Suisse. gr. 8⁰. Zürich, Orell, Füssli & Co. 1. 2. Beaux-arts. Rapport par Th. de Saussure. (21 S.) 1 M.; 6a. Unterrichtswesen. Bericht v. Dr. Wettstein. (57 S.) 2 M.; 11. Anwendung d. Zeichnungskunst auf industrielle Zwecke. Bericht von E. Stettler. (7 S.) 1 M.; 17. 18. Möbel und Tapezier-Arbeiten. Bericht von J. Stadler. (14 S.) 1 M.; 29. Kurzwaaren. Bericht von G. Kiefer-Baer. (11 S.) 1 M.; 34. Seiden-Industrie. Bericht v. M. A. Meyer-Bürkli. (18 S.) 1 M.

Spanien.

Davillier. Les arts décoratifs de l'Espagne au Trocadéro. (L'Art XVII. p. 49.)

Stockbauer. Von der paris. Ausstellung. Papiertapeten. (Kst. u. Gew. 14.)

Tardieu, Ch. La peinture à l'Expos. univers. de 1878. L'École allemande. (L'Art XVI. p. 314; XVII. p. 81.) Autriche-Hongrie. (Ibid. XVII. p. 185.)

Van Biesbroeck, L. Expos. univ. de Paris. Rapport adressé á M. le Ministre de l'intérieur sur les arts appliqués à l'industrie. (Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéologie 1878. 12. Bruxelles, Mucquardt.)

Druckfehler-Berichtigung.

Inhaltsverzeichniss, S. VI, anstatt *Garucci* lies: *Garrucci;* S. VI, anstatt les Artistes hollandaises lies: les Artistes hollandais; S. VII, anstatt Manuel de l'Art chrétienne lies: Manuel de l'Art chrétien; S. VIII, anstatt Name Cimabué's lies: Cimabues.

INHALT.

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.